

UNIVERSAL
LIBRARY



100 834

UNIVERSAL
LIBRARY

CES-BÜCHEREI

BAND 8

WALTER TALMON-GROS

GESCHICHTE
DER FRANZÖSISCHEN KUNST

CHIRTE SCHWAB STUTTGART

Walter Talmon-Gros, geboren 10. 2. 1911
in Tübingen

1.—10. Tausend

Veröffentlicht unter Lizenz Nr. US-W 1065 der Nachrichtenkontrolle
der Militärregierung. Alle Rechte vorbehalten.
Copyright 1948 by Curt E. Schwab GmbH. Stuttgart. Printed in Germany
Druck: Stuttgarter Vereinsbuchdruckerei AG Stuttgart W

INHALT

Vorwort	7
I. Das Erbe der Antike	9
II. Die Romanisierung	13
III. Der Weg zur Gotik	22
IV. Die Kathedralen	37
V. Die Vermenschlichung der Welt	59
VI. Schlösser und Paläste	74
VII. Die reine Malerei	95
VIII. Die neue Wirklichkeit	119
IX. Die französische Kunst und Europa	143
Die wichtigsten Werke und Künstler	145
Namenverzeichnis	153
Bibliographische Hinweise	157
Bildtafeln	161–192

Die Kursiv-Ziffern am Außenrand des Textes verweisen jeweils auf die entsprechend bezifferte Tafel im angeschlossenen Bildteil.

VORWORT

Der Schwierigkeit, innerhalb eines so engen Rahmens ein Gesamtbild der französischen Kunst zu entwerfen, suchte der Verfasser dadurch zu entgehen, daß er die großen Entwicklungslinien und Zusammenhänge zu seinem Hauptgegenstand machte und die Aufzählung der wichtigsten Werke und Künstler in besondere Abschnitte an den Schluß des Buches verwies. Er hofft, durch diese Trennung den Haupttext so flüssig und lebendig gehalten zu haben, wie es für ein Buch notwendig ist, das nicht nur der Bekanntmachung mit dem Denkmälerbestand dienen soll, sondern in erster Linie eine Deutung des französischen Wesens aus seiner Kunst sein will. Der Raum, der den verschiedenen Epochen der französischen Kunst eingeräumt wurde, war abhängig von ihrer Bedeutung für die Gegenwart. Wenn zum Beispiel die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts mehr Platz einnimmt als das ganze Zeitalter der Kathedralen, so deshalb, weil sie heute von allen Manifestationen der französischen Kunst am meisten Interesse findet und die fruchtbarsten Lösungen und erregendsten Formulierungen der Gegenwartsprobleme bietet.

So ist diese „Geschichte der französischen Kunst“ keine objektive Darstellung im strengen wissenschaftlichen Sinne, sondern eine ziemlich subjektiv gefärbte Auseinandersetzung mit Persönlichkeiten und Richtungen, die der französischen Kunst ihr Gesicht geben. Sie will zu eigener Betrachtung und zu eigenem Urteil herausfordern. Von den Werken selbst kann ein Buch nur eine schwache Vorstellung geben; Kunstbücher müssen sich darauf beschränken, zu näherer Beschäftigung mit ihrem Gegenstand anzuregen und Hinweise für eine spätere eigene Betrachtung zu geben. Möge darum bald den Lesern dieses Büchleins Gelegenheit gegeben werden, wieder zu Betrachtern französischer Kunst zu werden!

München, im September 1948

Walter Talmon-Gros

I. DAS ERBE DER ANTIKE

Es ist eigentümlich: Obgleich sich das deutsche Volk in seinen rassischen Ursprüngen einheitlicher gebildet hat – es waren alles germanische Stämme, aus denen es zusammenwuchs –, hat sich der französische Volkscharakter, wiewohl er aus so wesensverschiedenen Elementen wie dem gallo-keltischen, dem römisch-antiken und dem fränkisch-germanischen gemischt ist, geschlossener und ausdruckssicherer entwickelt. Damit war allerdings auch dieser Mischungsprozeß auf französischem Boden abgeschlossen, während der deutsche Volkskörper in den späteren Jahrhunderten bedeutende slawische Volksbestandteile aufzunehmen hatte. Eben diese mögen vielleicht entscheidend mitgewirkt haben, wenn das deutsche Volk unsicherer und widerspruchsvoller in den verschiedenen Tendenzen seiner Selbstverwirklichung geblieben ist als sein westlicher Nachbar, der im Ausstrahlungsbereich der Mittelmeerkulturen gleichsam prägnanter erzogen worden ist. Durch alle Krisen seiner Geschichte hindurch ist der französische Stilwille – und zwar auf allen Lebensgebieten – sich selbst treu geblieben und hat seine epochalen Aufgaben in einer Weise bewältigt, die dem europäischen Kontinent immer wieder Anregung und Beispiel geben hat. Die Durchdringung jener Elemente, die sich ursprünglich so entgegengesetzt, ja feindlich waren, hat als Erbe ein glücklich gemischtes Naturell hinterlassen, in dem sich geistige Beweglichkeit, kompositioneller Sinn für klares Gefüge und sensitive Empfänglichkeit zu jener französischen Eigenart vereinen, die gerade der bildenden Kunst ihren führenden Charakter verliehen hat.

Spuren und Reste schon aus den frühesten Kulturepochen der Menschheit haben sich vor allem in den Höhlen zwischen dem Périgord und den Pyrenäen erhalten; doch kann unser Begriff der Kunst auf diese vorgeschichtlichen Zeugnisse nur sehr bedingt angewandt werden. Kunst als Geschichte aufzufassen, ist erst möglich, sobald bildhafte und geschriebene Denkmäler

zusammen erscheinen. Denn erst dann erschließen sich Geist und Wollen entchwundener Zeiten in bestimmter, deutbarer Form. Zu der Zeit, da Gallien aus dem Dunkel der Vor- und Frühgeschichte auftaucht, herrschte dort die Religion der keltischen Druiden. Ihrem Wesen nach wollte sie das Geheimnis der über-sinnlichen Welt nicht preisgeben. Immerhin sind gerade aus dieser Zeit – vom sechsten Jahrhundert v. Chr. ab – erste allerprimitivste Götterdarstellungen, in Stein ausgeführt, erhalten, teilweise von Fundstätten aus dem Bereich der süddeutschen Keltenkultur.

Insgesamt aber gibt es keine eigentlich gallische Kunst. Der Ausdruck „gallisch-römisch“, den man auf die frühesten geschichtlichen Werke der Skulptur in den französischen Museen anwendet, bezeichnet einen römischen Kolonialstil ohne national-gallische Merkmale. In Wirklichkeit wurde die Kunst der plastischen Nachbildung von Menschen und Tiergestalten aber nicht erst von den römischen Legionen nach Gallien importiert. Die Bildhauerkunst ist keine Begleiterscheinung der allgemeinen Romanisierung des Landes. Cäsar berichtet ausdrücklich von den zahlreichen Götterbildern, die er angetroffen hat. Sie waren ihm sehr vertraut, denn er benennt sie genau mit Merkur, Apollo, Mars, Jupiter und Minerva. Die olympischen Götter hatten schon vor den römischen Legionen Gallien erobert. Von den griechischen Kolonien an der Küste der Provence aus hatten sie in schöner, edler Menschengestalt ihren Siegeszug angetreten, der sie über die gestaltenlose Naturreligion der Druiden triumphieren ließ. Die zahlreichen Darstellungen weiblicher Gottheiten aus Marseille, die in kleinen Tempelchen sitzen, sind im reinsten ionischen Stil des vorchristlichen sechsten Jahrhunderts gehalten. Aber sie sind in provençalischem Stein gemeißelt. So klangen Schlegel und Hammer ein halbes Jahrtausend früher auf französischem Boden, als er vom Marschritt der Legionen widerhallte.

Drei Gebiete sind es, in denen sich die Zeugen der antiken Mittelmeerkultur nördlich der Alpen besonders reich erhalten haben: Die Provence im Süden, das Rheingebiet im Norden mit der Verbindungsstraße durch das Rhônetal und Burgund, und Aquitanien zu beiden Seiten des kürzesten Weges vom Mittelmeer zum Atlantik. Triumphbögen, Arenen, Tempel, Theater und Aquädukte säumen hier die alten Heerstraßen

aus dem Gewimmel uralter Siedlungen. Arles war die wichtigste Stadt der narbonnesischen Provinz. Hier landeten die Flotten aus Ostia, hier kreuzte die von Fréjus ausgehende Via Aureliana die Rhône, und von hier aus führte die Straße hinauf nach Lyon, an die Mosel und an den Rhein. Um das kleine Forum gruppieren sich die Arena und das Theater, die man anderswo wohl in besser erhaltenen Beispielen findet. Aber nirgends trifft man auf eine eindrucksvollere Schau gallo-römischer Skulpturen als auf den Sarkophagen der Aliscamps, jener marmor-schimmernden Gräberstraße im Schatten düsterer Zypressen. Die Musées lapidaires in Bordeaux, Bourges und Sens sind nur Schutthaufen der gallo-römischen Kultur; die Sarkophage in Arles stehen aber heute noch im gleichen Sinnzusammenhang, für den sie einst geschaffen wurden. Es ist eine der heiligen Stätten, von denen Barrès sagte, der Geist wehe über sie. Dieses Wehen des Geistes wurde hier so ursprünglich verspürt, daß sich ihm auch die Revolution des Christentums nicht entziehen konnte und daß wie von jeher die Rhônebarken die Toten von weither brachten, damit sie zwar oft in heidnischen Sarkophagen, aber auf jeden Fall innerhalb dieses begnadeten Bezirkes ruhen konnten.

Das schönste Amphitheater erhielt sich in Orange, auch der größte und reichste Triumphbogen findet sich dort. Wie auf dem kleineren Bogen in Carpentras und auf dem Mausoleum in Saint-Rémy sind seine Reliefs das lebendigste Bilderbuch der Kämpfe elegant erscheinender Legionäre gegen zottelige Barbaren. Sie sind keine Meisterwerke, diese Reliefs, sondern typische Produkte jener internationalen provinziellen Handwerkskunst, die man überall um das Mittelmeer findet. Ihr Hauptwert ist ein dokumentarisch-kulturgeschichtlicher. Es ist eine sehr realistische, konventionelle und müde Kunst, die Kunst eines Volkes, das sich einer fremden Kultur beugte, bevor sein eigener Formensinn reif geworden war. Die Sprache der Gewandfalten und des figürlichen Ausdrucks überhaupt bleibt immer unsicher oder willkürlich. Klar und scharf sind nur die Attribute wiedergegeben, durch die sich der unter der Stele Beigesetzte als Angehöriger einer bestimmten Korporation bekennt.

Die Bedeutung der spätromischen Kunst liegt aber nicht in der naturalistischen Skulptur, sondern in der meisterhaften

Technik ihrer Architekturen. Und nirgends treffen wir glänzender Werke römischer Bauingenieure, als unter den Arenen, Aquädukten und Brücken in der Provence, in Aquitanien, an Rhône und Mosel. Sie gaben den Baumeistern, die in den kommenden Jahrhunderten am Problem der Einwölbung der Basilika arbeiteten, den besten Anschauungsunterricht in der Wölbtechnik.

Nîmes mit seiner Maison Carrée, Arles mit seiner Arena, seinem Theater und seinen Sarkophagen, Orange mit seinem Triumphbogen und seinem großartigen Amphitheater, Valence und Vienne mit ihren Säulentempeln, Autun mit seinen beiden massiven, von schwebenden Arkaden gekrönten Torbauten, Besançon mit seiner einbogigen Pforte, der Aquädukt von Ars bei Metz, die Porta Nigra in Trier: in einer fortlaufenden Kette ziehen sich die antiken Denkmäler vom Mittelmeer bis an den Rhein wie eine lockere Schutzwehr gegen die Invasion, die aus den dunklen Wäldern von jenseits des mythischen Stromes und des Limes drohte. In seinem Schutz vollzog sich die restlose Romanisierung des Galliertums.

II. DIE ROMANISIERUNG

1.

Die Völkerwanderungszeit

Dieser verhältnismäßige Frieden wurde zerstört, als die Völkerwanderungen einsetzten. Ihre gärende, brodelnde Zeit dauert fast ein halbes Jahrtausend, bis sie sich soweit klärt, daß sich mit einer neuen Reichsidee eine neue Kultur – der romanische Stil – abzuzeichnen beginnt. Die Epoche vom dritten bis zum achten Jahrhundert stürzt die antike Welt und die Herrschaft Roms in Trümmer. Darüberhin fluten germanische Stämme von Norden nach Süden, von Osten nach Westen. Die römische Statthalterschaft hält das Land noch eine Weile über den Untergang des italienischen Mutterlandes hinaus, die Not läßt sogar Gallo-Römer und Westgoten 451 gegen die Hunnen zusammenstehen, bis rund dreißig Jahre später die fränkischen Bauernkönige das Land erobern, wo sie übrigens vielfach schon Germanen vorfinden – Dienstleute, die von den Kaisern angesiedelt waren. Der gallische Norden wird germanisch-bäuerlich; im Loire-Gebiet erhält sich das Römertum der feinen Leute in den Städten; im Süden, wohin die Franken nicht einsiedeln, bleibt es überhaupt in Geltung. Andrerseits kommen im vierten und fünften Jahrhundert syrische und byzantinische Händler zahlreich ins Land und bringen fremde Güter, neue Fertigkeiten und neue Lehren mit: – wir können uns das Bild jener Zeit nicht bunt und wechselnd genug vorstellen. Die Berührung all jener Strömungen und Formelemente, barbarischer und überzüchteter, heidnischer und christlicher, ländlicher und städtischer, römischer, byzantinischer, vorderasiatischer, nordischer, die Begegnung vielfältiger Kulte und Kulturen, Literaturen, Herrschaftsformen, Kunstfertigkeiten, Heilslehren, – all das ergab einen Prozeß des Zersetzens und Werdens, der den ganzen Erdteil in Mitleidenschaft zog, ergab aber auch eine Sichtung und den schließlichen Ausgleich.

Unsere Kenntnis der Völkerwanderungskunst verdanken wir vornehmlich den Schatzfunden in den Gräbern jener Zeit, wie sie sich in Spanien so gut wie in Ungarn und Rußland gefunden haben. In ihren Goldschmiedearbeiten wie aber auch in der (vor allem langobardischen) Skulptur fügen sich germanische Flechtwerk motive mit spätömischer Ornamentik und syrischem Rankenwerk ohne Schwierigkeiten zusammen, und die christlichen Symbole finden dazwischen ihren Raum, – wobei allerdings der magische Urgrund des Nordens mit seinen Fabelwesen wie ein Spuk in die antike Formenwelt einbricht, um sich in der Romanik noch lange durch die Steinmetzarbeit zu treiben. – Ein besonderer Beitrag Galliens ist kaum nachzuweisen, zumal es zur Zeit der germanischen Mittelmeerraatenbildung noch nicht entscheidend erschüttert war. Das geschah erst im dritten Abschnitt jener Übergangszeit – wenn man den ersten durch den hellenistischen Ausklang der Antike und ihrer Kunstformen, und den mittleren durch den endgültigen Sieg des Christentums über die antike Welt in der Zeit von Konstantin bis zum Langobardenreich charakterisieren will. Jetzt, im siebenten und achten Jahrhundert, erhielt die Zeit ihr entscheidendes Gepräge dadurch, daß die frischen Kräfte des Nordens der Antike im Gewande des Christentums begegneten. Die sinnliche Form der Antike und der transzendenten Ideengehalt des Christentums waren zur Zeit der Völkerwanderung noch zu keiner Einheit zusammengewachsen. Dazu hatte der müden Spätkultur die formschaffende Kraft gefehlt. Christentum und Antike, jenseitige Heilslehre und heidnische Sinnenfreude standen vor den jungen Völkern als zwei Gegensätze, deren Auflösung in einer neuen Einheit sich als die große denkerische und künstlerische Aufgabe dem Mittelalter stellte. Es war Frankreich, dessen Genie diese neue Einheit zuerst verwirklicht hat.

Während auf der einen Seite die Kirchenväter und Theologen über die transzendenten Natur Gottes dispu-tierten und sich bemühten, die Verdammung alles Bilderglaubens der Bibel in ein neues System einzubauen, sah sich die christliche Kirche auf der anderen Seite vor die Notwendigkeit gestellt, die Gestalt des Erlösers, die Geschichte seines Erdenwallens und seiner Passion und dazu noch die Fülle der lokalen Heiligenleben einem des Lesens unkundigen Volke in anschaulichen Bildern

nahezubringen. Die auf der Synode in Arras versammelten Bischöfe erklärten: „Was die einfachen Seelen und die Ungebildeten nicht durch die Schrift erfahren können, wird ihnen in der Kirche gelehrt; sie lernen es durch die Bilder kennen.“ Der Kult der Heiligen und ihrer Reliquien mußte als Mittel dazu dienen, um mit der unfaßbaren Transzendenz der Gottheit einen tausendfältigen materiellen Kontakt herzustellen, der sehr stark mit vorchristlich magischen Vorstellungen verknüpft war. Fast tausend Jahre mußten vergehen, bis in den großartigen Skulpturen der Frühromanik die erste monumentale Form gefunden wurde, die fähig war, eine ganze Gemeinde mit Geist und Inhalt des Christentums zu durchdringen. Die wunderkräftigen kleinen Madonnen und Heiligenfiguren, die Reliquienbehälter und Buchmalereien, die bis dahin allein dem Anschauungsbedürfnis genügen mußten, konnten sich immer nur an den Einzelnen wenden, der sich andächtig knieend ihrer Wunderkraft hingab. Aber diese Reliquien haben die ganze junge Christenheit in Bewegung gesetzt; zwischen dem heiligen Lande und dem äußersten Westende des Abendlandes, San Jago di Compostella, fluteten Pilger- und Kriegszüge hin und her, um sich zu schützen, zu bergen und ihrer Gnade teilhaftig zu werden. In ihnen kristallisiert sich nicht nur der Glaube, sondern die ganze bildende Kunst der kommenden Jahrhunderte. In einer Zeit ohne namhafte Architektur, Skulptur und Wandmalerei sind diese kostbaren Gehäuse ein und alles: kleine Architekturen mit reichem plastischen und farbigen Schmuck. Die Reliquienschreine, deren älteste und prächtigste im Kirchenschatz von Conques aufbewahrt werden, sind richtige kleine Gebäude, deren Giebeldächer auf Arkaden ruhen, aus deren Nischen geheimnisvolle Reliefs schimmern. Ihre Kanten sind überreich mit farbigen Edelsteinen besetzt, deren Bunttheit wie diejenige der emaillierten Arbeiten noch deutlich an die barbarische Technik der Zellenverglasung anklingt. Das Zentrum dieser Kunst ist Limoges, wo auch der Patron aller Goldschmiede, St. Eligius (588–658) wirkte, der – bevor er ein heiliger Bischof wurde – Hufschmied, Goldschmied und Münzmeister im Dienste König Dagoberts war. Limousinische Goldschmied- und Emaillearbeiten trifft man heute in allen großen Museen, hauptsächlich im Pariser Cluny-Museum. Aber nirgends haben sie soviel von ihrem ursprünglichen Zauber

bewahrt wie in der romanischen Wallfahrtskirche von Conques im Rouergue. Das berühmteste Stück ihres Schatzes ist die Reliquiar-Statuette der Ste.-Foy, die seit dem X. Jahrhundert aus diesem entlegenen Gotteshause in einer wilden Landschaft einen der anziehendsten Wallfahrtsorte der mittelalterlichen Christenheit machte. In hieratischer Starrheit sitzt das Figürchen der Heiligen, über und über mit Edelsteinen, Perlen und Medaillen beladen, auf seinem Thron, ein magisches Sinnbild jenes barbarischen ersten Jahrtausends unserer Epoche, gegen dessen Ende sich langsam die Umrisse werdender nationaler Stile abzuzeichnen beginnen.

2.

Die karolingische Renaissance

Die erste Stilepoche der nachchristlichen europäischen Kunst wird mit karolingischer Renaissance bezeichnet. Ihre Träger sind der kaiserliche Hof und einige Benediktinerklöster wie St. Gallen, Reichenau und andere. Sie ist so wenig deutsch oder französisch wie ihr persönlicher Anreger, Karl der Große. Byzantinische, römische und irische Elemente wirken in ihr zusammen, um eine in Purpur, Gold und Marmor starrende Präsentation der christlich-römischen Kaiseridee des frühen Mittelalters zu schaffen. Die neuen nationalen Kräfte sind in diesem Zusammenspiel aus – oft weither geholten – Fragmenten einer zertrümmerten Kultur so wenig am Werk wie in der Literatur dieser Renaissance. Die römische Haltung Karls des Großen wird nicht nur durch das einzige Bildwerk überliefert, das von ihm erhalten ist und das ihn nach dem Vorbilde Marc Aurels als Imperator auf dem Rücken eines Pferdes darstellt, sondern auch durch seine Beisetzung in einem antiken Sarkophag, auf dem die Entführung der Proserpina durch Pluto abgebildet war.

Von eigentlichen Skulpturen steht in den zeitgenössischen Chroniken nichts. Wohl aber berichten die „Tituli“ von Wandmalereien, von denen jedoch so gut wie nichts erhalten ist. Wie diese aussahen, kann man sich jedoch leicht an Hand der

Buchmalereien vorstellen, die als Vorlage dienten. Schon in der Merowingerzeit war sie eifrig in den westfränkischen Klöstern gepflegt worden. Was die karolingischen Psalter-, Evangelien- und Bibelhandschriften, Missalien und Sakramentare von ihren merowingischen Vorgängern unterscheidet, ist ihre weit größere Formsicherheit und Naturnähe. Die nach dem Vorbilde spätantiker Rhetoren in rundbogige Nischen eingeordneten Einzeldarstellungen Christi und der Evangelisten der Trierer Ada-Handschrift leiten eine neue Epoche der Kunst ein, in der sich die Darstellung des Menschen aus der byzantinischen Erstarrung zu lösen beginnt. Die Figuren in den Evangeliarien der Ada-Schule und der Palastschule sitzen in frei ausgreifender Bewegung in der Landschaft oder in architektonischer Umrahmung. Die Typen sind römisch realistisch gesehen, auch die Gewanddrapierung geht auf spätromische Vorbilder zurück. Der Stil ist durchaus malerisch und erreicht sehr schnell einen barocken Höhepunkt in den Schöpfungen der Reimser Schule. Hier werden Ausdruck und Umriß ekstatisch. Es sind von johanneischem Geist erfaßte Gestalten, deren Transzendenz auch die Formgebung durchdringt. Der Weg der karolingischen Buchmalerei ging von der irischen und byzantinischen Kalligraphie gegen die Mitte des neunten Jahrhunderts auf eine sich stets steigernde malerische Brillanz aus. Führend in dieser Richtung wurden die Schulen von Tours und von Corbie.

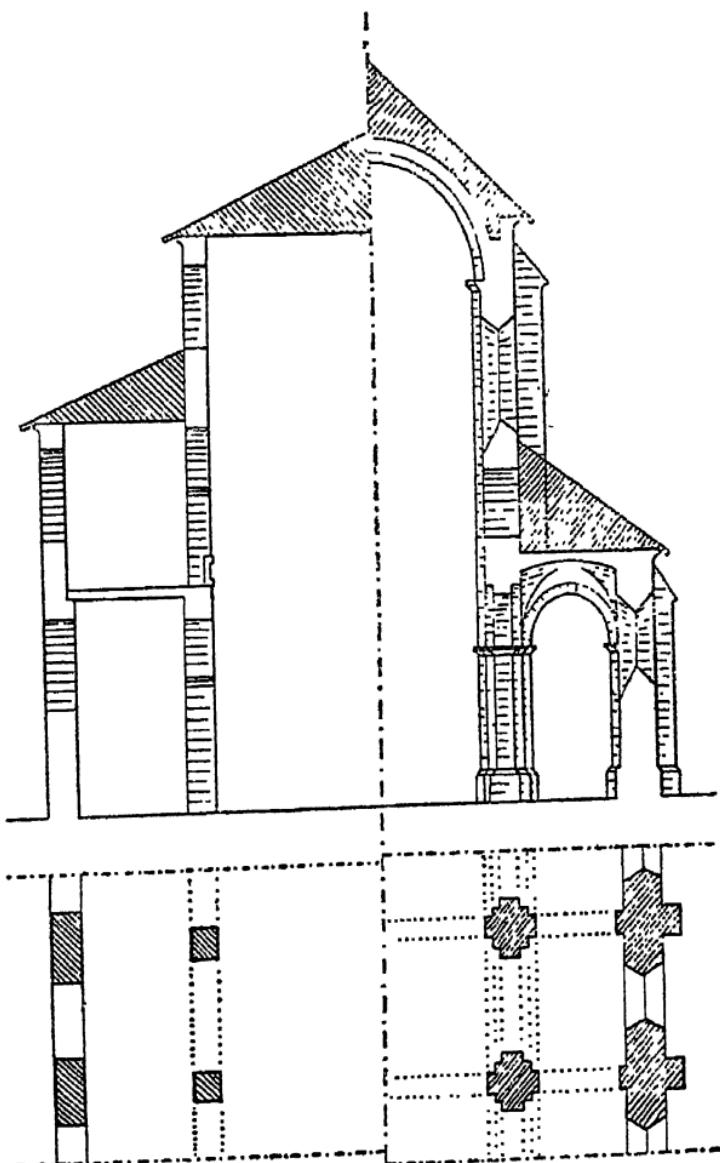
Was die Miniaturen der Evangeliarien für die Malerei bedeuten, das bedeuten ihre Elfenbeindeckel für die Skulptur. In Anlehnung an die spätantiken Konsularptychen und Schreibtafeln entstanden und mit figürlichen Reliefs, Silber-, Gold- und Edelsteinfassungen verziert, sind sie die ersten plastischen Menschengestalten, die die Kunst nördlich der Alpen hervorgebracht hat. Die frühesten von ihnen, der Dagulf-Psalter, der Lorscher Evangeliar und andere, sind fast wörtliche Wiedergaben byzantinischer Elfenbeintafeln aus der Maximianskathedrale in Ravenna. Ihre reife Ausbildung erfuhr die Kunst der Elfenbeinschnitzerei erst ein halbes Jahrhundert später in Lothringen und im westfränkischen Reich. Die Liuthargruppe in Reims und Corbie ahmt ebenfalls frühchristliche Elfenbeine in ihren figurenreichen übereinander angeordneten Streifen nach, doch ist die Komposition straffer und die Form geprägter. Das

Hauptwerk der älteren Metzer Schule, der Deckel des Drogo-Sakramentars in Paris, zeigt dagegen weichere und schwerfällige Formen. Sie, und mehr noch die Schöpfungen der jüngeren Metzer Schule nach 850, dienten häufig als Vorbilder für deutsche Schnitzerschulen.

Die große Leistung, die die karolingische Renaissance in ihren Kleinkünsten vollbracht hat, ist die Neubelebung der antiken Formen und Inhalte. Besonders die Buchmalerei zeigt mit dem Beispiel des Utrechter Psalters und des Ebo-Evangeliiars, wie sich der Geist des Nordens, kaum daß er sich die Technik der figürlichen Formensprache des Südens angeeignet hatte, mit seinem lebendigen Atem erfüllte und sie zu neuen phantastischen Ausdrucksmöglichkeiten steigerte. Durch die Kleinkünste sind alle Motive hindurchgegangen und vorbereitet worden, deren sich die nun sich entfaltende Baukunst bediente, um das größte Werk zu schaffen, das dem Mittelalter aufgegeben war: den christlichen Kultraum.

Die ersten Versuche der germanischen Stämme, die in den gallo-römischen Raum einströmen, um die dort übliche, ihnen gänzlich fremde Sakralarchitektur ihrem eigenen Empfinden anzugeleichen, sind dadurch charakterisiert, daß sie auf eine Übertragung der aus der Zimmermannskunst entwickelten Dekorationsformen auf den Steinbau ausgehen. Die nordische Freude am abstrakten Ornament findet jedoch bei ihrer Übersetzung in den Stein keinen funktionellen tektonischen Zusammenhang. Flechtbänder und Kerbschnittmuster umspinnen die Pfeiler der Kirche in Cravant; am Baptisterium Saint-Jean in Poitiers (im siebten Jahrhundert umgebaut), in St. Généroux (um 900) werden die Außenwände aus naiver Schmuckfreude heraus mit Miniaturgiebeln dekoriert, die wirken, als ob sie fachwerkähnlich aus Holzbalken gefügt wären.

Was vor der karolingischen Renaissance auf französischem Boden an Kirchen gebaut wurde, ist bis auf wenige Reste verschwunden. Die Hauptbautätigkeit der karolingischen Zeit ist in Deutschland zu verzeichnen (Aachen, Fulda, Hersfeld, Steinbach, Reichenau, St. Gallen, Verden, Corvey und Essen). Auch die beiden westfränkischen Bauten, Germigny-les-Prés und Centula, von denen der letztere nur in Zeichnungen übermittelt ist, verkörpern die beiden Typen, die die karolingische Renaissance der spätantiken Tradition entnahm: den oströmischen,



*Abb. 1. Vergleichender Grund- und Aufriß einer frühchristlichen und einer romanischen Basilika. Nach Lefrançois-Pillion: *L'Esprit de la Cathédrale**

ravennatischen Zentralbau und die weströmische Basilika. Die Basilika ist keine neue Raumschöpfung des Frühchristentums. In ihrer römischen Urform diente sie der Redtspredung und anderen öffentlichen Versammlungen. Das Christentum über-

nahm diesen Raumtyp unverändert für seine gänzlich anders gerichteten Zwecke und variierte ihn nur unbedeutend, indem es bald eine Westapsis anfügte, bald solche an den Seitenschiffen. Bei den großen römischen Stadtbasiliken treten zwar Querschiffe auf, aber sie stehen in keinem festen proportionellen Verhältnis zum Langhaus. Das karolingische Zeitalter sollte auch hier die Konzentration der neuen Kräfte bringen, aus denen die Grundformen der mittelalterlichen Baukunst als einer organisch aus dem antiken Erbe entwickelten, aber selbständig neben ihm bestehenden Leistung hervorgehen sollte.

Die karolingischen Basiliken auf deutschem und französischem Boden erreichen diese äußere und innere Straffung und rhythmische Bereicherung des Baukörpers durch die Einführung von sechs neuen Elementen. Das erste ist die Herumführung des Seitenschiffes um das halbrunde Altarhaus in einem Chorumbang, aus dessen Außenwand kleine, radial angeordnete Apsiden hervortreten. Der Chorumbang tritt im neunten Jahrhundert zuerst in der großen Wallfahrtskirche des fränkischen Nationalheiligen Martin in Tours auf, um dann, weitervermittelt durch Centula (799), St. Philibert in Tournus (946–970) und Notre-Dame de la Couture in Le Mans (955), die klassische Chorform der Romanik in West-, Südwest- und Mittelfrankreich zu werden. Das zweite Element ist die Einführung des Grundrisskanons der *crux immissa*, das heißt eines Querschiffes, das die gleiche Breite wie das Mittelschiff aufweist und durch das Mittelschiff hindurchdringt, um sich in einem rechteckigen Chorhaupt nach Osten fortzusetzen. So entsteht das Vierungsquadrat als Maßeinheit für Chor, Kreuzflügel und Langhaus. Diese Grundrissform, die zum ersten Mal im Riß von St. Gallen (820) überliefert ist, wird vor allem für die ostfränkische Architektur und die deutsche Romanik bestimmend. Das dritte Element ist die Krypta, die den Chor zu szenischer Wirkung hebt. Das vierte Element, die Anlage eines Westchores, die eine Verlegung des Haupteingangs nötig macht, vermochte sich nicht wie die anderen neuen Elemente dauernd zu halten. Vom zwölften Jahrhundert ab wird der Westchor allmählich zugunsten des straff nach Osten orientierten Systems der Gotik aufgegeben. Das fünfte Element ist die feste Einbeziehung der bisher freistehenden Türme in den Baukomplex. Nach den Zeugnissen Gregors von Tours und For-

tunats kannten auch schon die großen vorkarolingischen Bauten Laternentürme über der Kreuzung von Langhaus und Querschiff. Nun kommen noch Türme zu beiden Seiten der Fassade und des Chores dazu, besonders reich in Centula, wo überhaupt alle für die Entwicklung der romanischen Basilika entscheidenden Elemente addiert erscheinen, addiert und noch nicht einer beherrschenden einheitlichen Bauidee gehorchnend: darin liegt der Frühcharakter des Baues und seiner ganzen Epoche. Das sechste neue Element muß im inneren Aufbau der karolingischen Basilika gesucht werden. Es ist durch den Übergang zu einer massiveren Mauertechnik bedingt. Die leichten, schwappenden Hochwände des Mittelschiffs, der durch keine festen Schranken in sich und nach außen abgeschlossene, in malerischer Unbestimmtheit sich verflüchtigende Innenraum der spät-römischen Basilika wird abgelöst durch Kirchenschiffe, die einem viel stärker in architektonischen Maßen fühlendem Raumempfinden entspringen. Es ist, wie wenn sich der Norden nun auf einmal aus seiner Holzbefangenheit löste und sich nicht genug darin tun könnte, blockhaft in und mit dem Stein zu arbeiten. An die Stelle der lockeren Ziegelkonstruktionen tritt die schwere Bruchsteinmauer. Dies verlangt eine Verengung der Arkadenöffnungen und eine Verstärkung der Stützen, bei denen nun häufig dem Pfeiler der Vorzug vor der Säule gegeben wird.

Wie also in den Kleinkünsten die erste aller Renaissances die von der Antike überlieferten Gestaltungswisen sich nur aneignete, um sie alsbald in Form und Ausdruck so zu verändern, daß sie zur Grundlage neuer Entwicklungen werden konnten: so verwandelten auch die ersten Baumeister des Nordens in dieser Zeit die richtungs- und proportionslos fluktuierende altchristliche Basilika in einen gruppierenden Massenbau, der alle Voraussetzungen zu einer rhythmisierenden Straffung und Durchbildung auf dem Wege zur Kathedrale enthielt.

III. DER WEG ZUR GOTIK

1.

Dic Frühromanik

Die karolingische Renaissance und ihre politische Ordnung verfiel unter den Erschütterungen des zehnten Jahrhunderts, das nach dieser ersten Epoche kulturellen Glanzes wieder so dunkel, verwirrt und bar aller Denkmäler ist wie die vorhergehenden Zeiten. Die Normannen fuhren plündernd die Flüsse hinauf, und zu ihrer Abwehr organisierten sich die einer zentralen Macht beraubten Provinzen in wehrhaften Städten. An allen strategischen Punkten wuchsen Türme und Burgen empor. Der riesige, vierkantige Turm von Beaugency und der zyklopische Donjon von Loches sind die berühmtesten Zeugen dieser Schreckenszeit.

Was von der antiken Kultur noch überlebte, fand seine Pflegestätte in den Klöstern. Die viereinhalb Stunden, die die Regel des hl. Benedikt täglich für Studium und Meditation vorschrieb, haben in dieser Epoche der Invasionen und Feudalkriege das Erbe der Antike lebendig erhalten. In ihnen wurden nicht nur die antiken Schriftsteller abgeschrieben, sondern auch illustriert nach den Vorlagen, die aus dem byzantinischen Osten stammten. Mitten in der allgemeinen Anarchie bewahrten die Abteien den benediktinischen Frieden. An ihrer Spitze stand Cluny, das glanzvollste Kloster des Abendlandes, so mächtig wie der Kaiser und der Papst selbst. Während jedoch der kluniazensische Grundriß von allen neuen Filialen des Ordens in Deutschland übernommen wurde, halten die schönsten romanischen Kirchen Frankreichs, die alle aus Benediktiner-Abteien hervorgegangen sind, an der Sonderart ihrer regionalen Schule fest. Ein Mönch Clunys, Raoul Glaber, war es auch, der jene berühmte Chronik schrieb, in der der plötzliche Aufschwung der Bautätigkeit nach der Wende zum elften Jahrhundert folgendermaßen geschildert wird: „Zur Zeit, da sich das

dritte Jahr nach dem Jahre 1000 öffnete, vollzog sich das gleiche Geschehnis beinahe in der ganzen Welt, aber hauptsächlich in Italien und Frankreich; man begann die Basiliken und Kirchen neu zu bauen. Die meisten waren immerhin gut gebaut, und es bestand keine Notwendigkeit, sie zu verändern; aber zwischen allen christlichen Ländern wetteiferte man, wer die schönsten Tempel habe. Es war, wie wenn die Welt sich schüttelte und diese altmodischen Dinge abwürfe, um ein weißes Gewand aus Kirchen anzulegen.“ Dieses Aufblühen der Architektur geht Hand in Hand mit der Stabilisierung der Verhältnisse durch das Königshaus der Kapetinger. Die ersten romanischen Kirchen Frankreichs sind nicht nur die ältesten Denkmäler seiner nationalen Kultur, sondern auch seiner schrittweisen Einigung unter dem Königtum. Das neue Frankreich, das mit dem kapetingischen Königtum beginnt, ist vor allem ein Land der Architektur. Ihrer Entwicklung – Raoul Glaber sagt „Verbesserung“ – widmen sich seine besten Kräfte, um in den nächsten 150 Jahren das größte Wunder der abendländischen Kultur, die Kathedrale, zu schaffen.

Verbesserung der alten Bauten, das hieß in erster Linie technische Vervollkommenung der Steinmetzkunst und daraus resultierend Einwölbung der Basilika. In diesen 150 Jahren nach der Jahrtausendwende wurde in Frankreich die Baukunst neu geboren. Die technische Verbesserung wäre aber nicht so ausschlaggebend gewesen, wenn sie nicht in den Dienst der ideellen Aufgabe getreten wäre, die über allem architektonischen Schaffen des hohen Mittelalters stand mit der Forderung, den heiteren weltlichen Festsaal der spätantiken Basilika zum Sakralraum des Gotteshauses zu wandeln. Architektonisch wurde diese Aufgabe dadurch gelöst, daß die beiden, ursprünglich getrennt nebeneinander bestehenden Bauformen, die die Antike dem Mittelalter vererbt hatte, der Zentralbau und die Basilika, in einem einzigen Baukörper vereint wurden. Das Rund des Chorraums mit seinem Kapellenumgang und die Vierungskuppel sind doch nichts anderes als die Grundelemente des an das basilikale Gemeindehaus herangerückten Zentralbaus. Alle Bestandteile des Raumes werden der Vierungskuppel untergeordnet, die dem ganzen Bau einen neuen, körperhaften Akzent gibt. Die Tonnengewölbe des Langhauses, der Querflügel und des Chores münden in die Kuppel, sodaß diese Gliederung zu

einem Symbol der kirchlichen Ordnung von Haupt und Gliedern wird. Der antike Ursprung dieser Raumordnung bleibt in der Humanität des ausschließlich für die Gemeinde bestimmten Langhauses erhalten. Sie wird aber verquickt mit einem neuen geistigen Inhalt: der Gegenwart eines jenseitigen Gottes im Kuppel- und Altarraum. So fand das französische Genie in der Vereinigung der beiden spätantiken Bautypen das architektonische Mittel zur Auflösung des Gegensatzes antiker Humanität und christlicher Transzendenz. Neue Lösungen fand Frankreich auch für die Aufgabe, den so geschaffenen Baukörper nach der Eingangsseite abzuschließen. Als Vorbilder standen auf französischem Boden besonders die Fassaden römischer Theater zur Verfügung. Ihre Anpassung an die drei Schiffe von ungleicher Höhe umfassende Basilika warf aber die Frage auf: ein Giebel oder drei? Frankreich entschied sich für die geschlossenere und monumentalere Eingiebelfassade, um dann in der Zweiturmfront des kluniazensischen Reformplans die endgültige europäische Lösung zu finden. Wie an den Frontseiten von Delphi und Olympia tritt die Gottheit figürlich aus dem ihr geweihten Bauwerk hervor. Die Fassade repräsentiert aber nicht nur nach außen, sie zieht auch mit ihren abgetreppten Portalen die Gläubigen in sich hinein, und die tiefssinnigen Symbole auf ihren Gewänden begleiten das Erlebnis der Schwelle, des Übergangs von der vergänglichen Außenwelt in das jenseitige Reich der Seele.

Der erste romanische Stil, „le premier art roman“, wie man in Frankreich die Frühromanik des elften Jahrhunderts nennt, kann aber auch aus der rein handwerklichen Entwicklung der Steinmetzkunst erklärt werden. Denn erst als die Steinmetzen gelernt hatten, ihr Material werkgerecht zu behandeln und Hausteine an- und ineinander zu fügen, konnte das Bauen zu einer Kunst werden. Überall auf französischem Boden erhoben sich noch die römischen Bauten, deren regelmäßige Quader sich zu massiven Mauern und Bögen fügten. Die Römer gaben ihren Bauten Festigkeit durch die Masse der Mauern und die Bindefähigkeit des Mörtels. Ihre Technik war immer die gleiche geblieben. In der Romanik verrät aber jedes kleine Bauwerk, daß es nicht aus einer feststehenden Formel, sondern aus den individuellen Formen des Bauplatzes entwickelt wurde. Jede Steinlage, jeder einzelne Quader hat sein eigenes, lebendiges

Gesicht. Die Formen sind nicht auf einer Konstruktionszeichnung vorher festgelegt worden, sondern wachsen aus dem Stein unter der Hand des Steinmetzen. Der Übergang vom römischen Mauerbau, von der schweren, zusammengekitteten Masse zum funktionellen Bau, in dem jeder Stein so behauen wird, wie es seine technische Funktion verlangt: dieser Übergang bedeutet den wichtigsten Schritt der Baukunst auf ihrem Wege zur Gotik. In der Romanik beginnen sich die ewigen Kräfte aus der Masse zu lösen, die den Bau und vor allem seine Gewölbe im Gleichgewicht erhalten und seine Formen bestimmen. Das bedeutet aber nichts anderes als eine Übertragung der Prinzipien des nordischen Ständerbaus und der Zimmermannskunst auf das Bauen in Stein. Erst die wachsende Vertrautheit mit dem Stein und seinen funktionellen Möglichkeiten gestattete die Lösung des technischen Hauptproblems der Zeit: die Einwölbung der Basilika. Diese war nicht nur eine raumästhetische, sondern in erster Linie eine praktische Forderung, denn ein steinernes Gewölbe ist nicht nur würdiger, sondern auch dauerhafter und feuerfester als eine Holzdecke. Beispiele der hochentwickelten römischen Wölbtechnik waren zwar im Kuppel- und Tonnengewölbe zahlreich vorhanden. Aber sie waren unvereinbar mit der Raumform der Basilika, deren schwiegende Mittelschiffs-Hochwände unmöglich den gewaltigen Seitenschub aushalten konnten. Jede Provinz, jede Bauhütte suchte für sich die Lösung des Dilemmas, und nirgends sind diese Lösungen vielfältiger, origineller und erfindungsreicher als in Frankreich, sodaß man die regionalen Gruppen seiner Romanik schon immer nach ihren Gewölbeformen eingeteilt hat.

2.

Romanische Bauschulen

Am frühesten entschied sich der Süden für die gewölbte Basilika. In der Provence und im Languedoc entstanden kurz nach der Jahrtausendwende die ersten gewölbten Kirchen des Mittelalters in Form von einschiffigen Saalkirchen oder von dreischiffigen Hallen mit Tonnen, deren Seitenschub von unge-

heuer mächtigen, von winzigen Fenstern durchbrochenen Mauern aufgefangen wird. Die an und für sich sehr praktische Lösung, die in Tournus mit quer zur Längsachse angeordneten, sich gegenseitig stützenden Tonnen gefunden wurde, blieb einzlig, denn die lebhafte Bewegungsführung dieser Gewölbeform stört die Ausrichtung des Langhauses. Die ersten dieser Gewölbebauten sind noch ziemlich ungefüige. Aber zwischen dem ersten und zweiten Kreuzzug gelingen die ersten Meisterwerke der südfranzösischen Romanik: St. Hilaire in Poitiers, Ste. Foy in Conques, St. Sernin in Toulouse, Cluny III, Vézelay, St. Lazare in Autun und St. Front in Périgueux. Der Süden hatte damit das System der Basilika mit ihrem hohen Mittelschiff und den beiden niedrigen Seitenschiffen geopfert. Aus den harmonisch ausgewogenen, einfachen Verhältnissen dieser Bauten spricht ein neu erwachtes Verständnis für das im Süden noch in zahlreichen Denkmälern verkörperte Kunstgefühl der Antike. Die Klassizität des Raumbildes wird noch erhöht durch die Wiederaufnahme antiker Dekorationsformen.

Am stärksten in Burgund, das sich das antike Erbe tiefer angeeignet hatte als der eigentliche Süden. Die Verwendung von kannellierten Pilastern und von antikem Gebälk statt der sonst üblichen Arkaden verleihen dem wundervoll in sich ruhenden Innenraum von Autun einen einzigartigen Renaissancecharakter. Burgund mit Cluny, Autun, Vézelay, Paray-le-Monial, St. Benoît-sur-Loire und La Charité-sur-Loire ist das wichtigste Zentrum der romanischen Baukunst. Von Burgund gingen die beiden großen Klosterreformen der Kluniazenser und Zisterzienser aus, die nicht nur ein für das ganze Abendland entscheidendes Bauprogramm aufstellten, sondern für seine praktische Durchführung aus ihren Laienbrüdern berufsmäßige Bauhandwerker-Gesellschaften entwickelten. Das Urbild aller Kluniazenserkirchen mit ihrem charakteristischen Staffelchor war der Bau des Abtes Majolus von 981. Dieser wurde unter Abt Hugo dem Großen 1088–1108 durch den kolossalsten und prachtvollsten Kirchenbau der Romanik ersetzt. Seine Bedeutung liegt nicht mehr in der programmatischen Grundrißbildung des früheren Baues, die über Hirsau auch für Deutschland so wichtig geworden war, sondern in der Tatsache, daß er der erste große Kirchenbau mit Gewölben war. Die konstruktive Lösung mit einer durchlaufenden Tonne über dem Mittelschiff war aller-

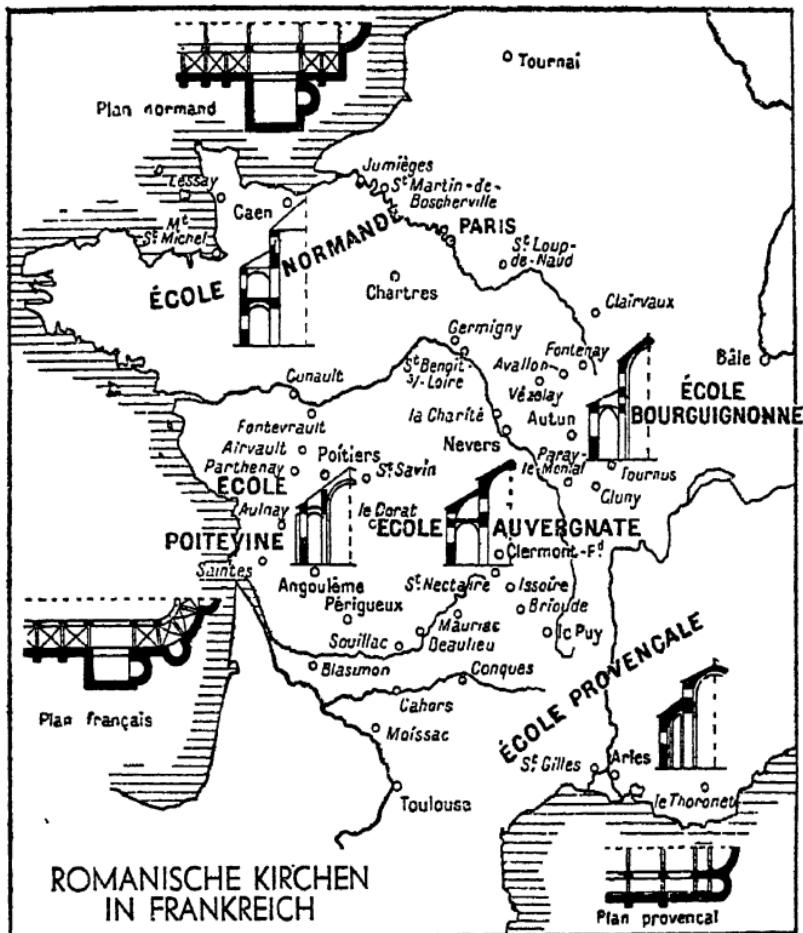
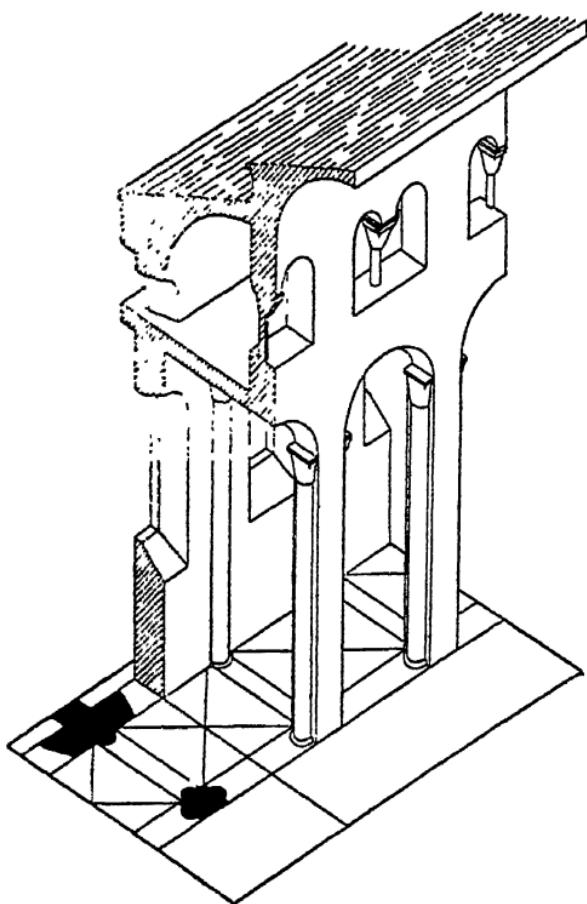


Abb. 2. Romanische Kirchen in Frankreich.
Nach Pierre du Colombier: Histoire de l'Art

dings unbefriedigend, im Jahre 1125 stürzte das Gewölbe auch ein. Aber allein die Tatsache, daß hier ein riesiger basilikaler Raum ganz aus Stein gelungen war, machten den Bau des Abtes Majolus zu einem abendländischen Weltwunder und zum Mittelpunkt der jüngeren burgundischen Schule, die den romanisch-gotischen Übergangsstil vertritt und deren Hauptkennzeichen das Festhalten an der antiken Vorhalle, des Narthex, das spitzbogige Tonnengewölbe auf Quergurten im Mittelschiff und das Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen ist.



*Abb. 3. Perspektivischer Aufriß einer auvergnatischen Kirche.
Nach Lejrançois-Pillion: L'Esprit de la Cathédrale*

Eine höchst malerische und charakteristische Gruppe bilden die aus schwarzem Lavagestein erbauten romanischen Kirchen der Auvergne. Ihr inneres System folgt der Basilika, die sie jedoch durch Emporen über den niederen Seitenschiffen nicht nur räumlich bereichert, sondern auch konstruktiv festigt. Sehr reich und reif ist die Außenansicht, die in der Art einer Stufenpyramide von den Apsiden des Chorungangs, über Chor und gestaffeltes Querschiff zu dem kubischen Vierungsturm und dem Oktogon seiner Laterne führt. Die ungemein reizvolle, plastische Massengliederung der auvergnatischen Schule und das mit-

reißende Motive ihres Vierungsturmes hat über das Massif central hinaus bis weit in die Gascogne und das Languedoc, ja bis nach Spanien hinein Nachahmung gefunden. Neben Ste. Foy in Conques sind St. Sernin in Toulouse mit seinem schon ganz gotisch emporschließenden Laternenturm, St. Etienne in Nevers und San Jago in Compostella die Hauptdenkmäler außerhalb der Auvergne.

Das Gebiet, in dem sich am meisten romanische Kirchen erhalten haben, ist das weite grüne Land zwischen Loire und Garonne. Sein weich aus dem Bruch kommender und erst unter dem Einfluß der Luft erhärtender Kalkstein läßt sich leichter bearbeiten als irgendein anderes Material. Die Fassaden sind hier reicher ziseliert als anderswo und die Bauten scheinen leichter und schwebender in dieser Landschaft, in der die südliche Klarheit gedämpft ist durch die seidige, in Gold und Rosa schimmernde Atmosphäre des Ozeans. Die drei Schiffe dieser Hallen halten sich in vollendetem Gleichgewicht, ihr Seitenschub hebt sich gegenseitig auf. Der starke orientalische Einfluß in der Überfülle der Zierformen und monströsen Tiergestalten, die die Außenwände überwuchern, wurde zweifellos durch die Kreuzzüge vermittelt. Von Kreuzfahrern aus dem heiligen Lande gebracht sind auch die sphärischen Kuppeln, die im Périgord an die Stelle des Tonnengewölbes treten. Aber St. Front in Périgueux und die anderen Kuppelkirchen zwischen Cahors und Angoulême sind nicht hieratisch wie ihre byzantinischen Vorbilder, sondern von derselben schwebenden Leichtigkeit wie die anderen aquitanischen Bauten. Der Grund für die geringe Verbreitung dieser eleganten Pendentifkuppeln ist der gleiche wie für die Quertonnen von Tournus: In St. Front in Périgueux, dem einzigen Bau, der auch im Grundriß die byzantinischen Kreuzkuppelkirchen nachahmte, entwickeln sich die Kuppeln organisch aus dem Raume und treten auch äußerlich in Erscheinung. Über einem nichtzentralen Raum aber hemmen sie nur die Längsbewegung der Schiffe.

2

Die burgundische Schule und diejenige des mediterranen und atlantischen Südens übertrafen im zwölften Jahrhundert an konstruktiver Vollendung und individueller Formenfülle das ganze übrige Europa. Entlang der Pilgerstraße nach dem Heiligtum des Hl. Jakob in Compostella, die zwischen Loire und Ronceval mitten durch diese Blütenlandschaften der neuen Sakral-

architektur führte, wanderten die regionalen Elemente der südfranzösischen Romanik bis in das Herz Spaniens.

Die nördlichen Landschaften Frankreichs, die Ile de France, die Champagne und die Picardie stehen im elften Jahrhundert und in der ersten Hälfte des zwölften verhältnismäßig weit hinter dem Aufschwung der Kunst im Süden zurück. Ihre bedeutendsten Bauten, St. Rémi in Reims, St. Germain-des-Prés in Paris und St. Etienne in Beauvais halten an der Flachdecke fest. Von 1100 ab weisen die ersten Versuche mit Kreuzrippengewölben auf die spätere Entfaltung des architektonischen Genies der Langue d'œil hin. Die Bretagne fehlt ganz in der romanischen Geographie Frankreichs. Ihr allen äußeren Einflüssen feindlicher Charakter hat sie den kulturellen Bewegungen ihrer Umwelt ferngehalten. Im romanischen Zeitalter war die bretonische Religion noch der Verehrung heiliger Quellen und Felsen treu. Erst in der Gotik und in der Renaissance öffnete sich die mystischste Provinz Frankreichs den Einflüssen von außen.

Wie Burgund im Südosten der konservativen Langue d'œil, so zeigte sich auch die Normandie an ihrem westlichen Flügel überraschend fortschrittlich und eigenständig. Der Aufschwung der normannischen Schule geht auf die Klosterreform des Abtes Wilhelm von Fécamp zurück, die den Grundriß und die Zwei-turmfront Clunys übernahm. Aus allen ihren Bauten spricht ein fester Wille und ein klarer ordnender Verstand. Bald nach 1050 beginnt sich auch die normannische Schule mit dem Problem der Wölbung zu beschäftigen. In der von Wilhelm dem Eroberer gestifteten Herrenabtei von Caen (St. Etienne) und in der Damenabtei (St. Trinité) seiner Gemahlin Mathilde, beide 1064 begonnen, führte man über den Seitenschiffen hohe Emporen gegen den Gewölbedruck des Mittelschiffs auf. Die Mittelschiffsgewölbe wurden aber erst in gotischer Zeit ausgeführt. In ihrem äußeren Bild wirken die normannischen Bauten vor allem durch ihre straff zusammengefaßten, kraftvoll emporstrebenden Vierungstürme (St. Martin in Boscherville). Denselben Eindruck soldatischer Straffheit macht der Zug der rhythmisch in ihrem Durchmesser wechselnden Pfeiler des Mittelschiffs, die schon ganz auf ihre Funktion als Gewölbestützen hin konstruiert sind und dem Raum eine sehr ausgesprochene Vertikaltendenz verleihen. Die Fassaden sind ganz schmucklos und nur durch ar-

chitektonische Mittel gegliedert, am großartigsten an St. Etienne in Caen, wo vier Strebepfeiler ohne jede horizontale Unterbrechung vom Sockel bis zum Giebel durchlaufen und im Verein mit den hohen spitzigen Türmen diesem Bau einen schon durchaus gotischen Charakter verleihen. Was aber die normannische Romanik in ganz besonderem Maße von den übrigen französischen Schulen unterscheidet, ist das vollständige Fehlen antiker Dekorationselemente. Sie kennt kein Pflanzenornament, sondern nur die starren geometrischen Formen des nordgermanischen Kerbschnitts. Die Wikinger waren keine Steinmetzen, sondern Zimmerleute. Das normannische Haus ist fast bis zur Gegenwart ein Fachwerkbau geblieben. Und noch im fünfzehnten Jahrhundert bauten die Zimmerleute von Honfleur eine Holzkirche, deren Gewölbe mehr dem Bauche eines Wikingerschiffes glich. Zimmerleute sind keine Bildhauer, und so versahen die Wikinger, als sie steinerne Kirchen zu bauen begannen, ihre Kapitelle und Portalgewände nicht mit Figuren, Tieren und Pflanzen, sondern mit eckigen Zickzackmustern, Schuppen, Sternen und Spitzen, die wie aus Eiche geschnitten oder aus Eisen geschmiedet wirken und den stärksten Gegensatz zu der üppigen Bilderfülle des Südwestens darstellen. Mit den Eroberern wanderte dieser Stil hinüber nach England, wo er allen romanischen Bauten seinen Stempel aufdrückte.

3.

Die Wandmalerei

Dieselben Steinmetzen, die in der romanischen Epoche die erste Form des christlichen Gotteshauses geschaffen hatten, haben auch die Kunst der Skulptur, der plastischen Nachbildung des Lebens im Dienste Gottes neu erfunden. Diese Kunst war verschwunden mit der untergegangenen Welt des Heidentums, und mit ihr das Wissen vom Menschenbildnis. Das romanische Zeitalter hat dem Menschen die verlorene Fähigkeit wiedergegeben, die Formen des Lebens zu ergreifen und sie aus dem Geiste neu zu gestalten. Während der dunklen Zeit vom Ende der Antike bis zur romanischen Renaissance genügten dem

Abendland die aus dem byzantinischen Osten kommenden Miniaturen als Vorlagen für seine Wandmalereien. Das Rezeptbuch des Mönches Theophil gab die detailliertesten Vorschriften für jedes Bild, so daß es ganz unnötig war, das Leben zu betrachten. Bei der Übersetzung dieser Buchmalereien auf die Wände der karolingischen und romanischen Kirchen mußten sich diese, ein Höchstmaß von Abstraktion darstellenden Vorlagen einer noch weiteren Vereinfachung unterziehen (Saint Savin-sur-Gartempe und Berzé-la-Ville bei Cluny): Die Farbe verschwindet fast, auf Modellierung wird verzichtet und der ganze Ausdruck in den heftig bewegten Umriß verlegt. Die Zeichnung wird noch stärker betont, wenn sie als Gerüst für die dunkel leuchtenden Glasscheiben dient. Am weitesten löst sich aus der 3 byzantinischen Erstarrung die berühmte Apokalypse von St. Séver (gegen 1050), die besonders stark auf die junge französische Malerei der Gegenwart gewirkt hat. Sie gehört zur katalanischen Schule, die ihrerseits stark maurisch beeinflußt ist und sich durch einen großen Reichtum an Bewegung und heftigen Farben auszeichnet. Das Hauptproblem, das seit dem Kubismus die Malerei wieder aufs neue beschäftigt, nachdem sich die durch die Renaissance mit der Perspektive gefundene Lösung als fragwürdig herausgestellt hat: die Übersetzung von runden Körpern und Raumtiefe in die zweidimensionale Fläche des Gemäldes, hatte in der Apokalypse von Saint Séver eine so originale Lösung gefunden, daß die jungen Maler der Gegenwart wieder an ihr anknüpfen können. Auf ihre eigene Zeit blieben diese Buchmalereien jedoch ohne Einfluß. Das bildnerische Schaffen des Abendlandes strebte von der romanischen Epoche an zur Dreidimensionalität oder wenigstens zu ihrer Vortäuschung. Eine Malerei, die wie diejenige von St. Séver auf jede naturalistische Illusion verzichtet, mußte rund neuhundert Jahre lang außer Betracht bleiben, weil sie für eine naturalistisch eingestellte Kunst keine Entwicklungsmöglichkeit bietet. Die Romanik drängte es in allen Künsten mit aller Macht zur dreidimensionalen Darstellung. Dies bestimmte ihre architektonischen Tendenzen und dies ließ ihr auch der Skulptur den Vorrang vor der Malerei geben.

Romanische Skulptur

In allen romanischen Ländern, besonders aber im Languedoc und in Burgund, beginnen um das Jahr 1100 die Steinmetzen, ihre Pfeiler, Kapitelle und Portalleibungen mit steinernem Figurenschmuck zu versehen. Wie in der Architektur schufen alle regionalen Schulen mit ihrer spezifischen Begabung an der Genesis einer neuen Kunst oder vielmehr an ihrer ersten Wiedergeburt seit dem Altertum. Diese Wiedergeburt geschah aus der Malerei und der von ihr geschmückten Architektur. Lange begnügten sich die Bildhauer damit, das gemalte Ornament reliefartig hervortreten zu lassen. Die romanischen Blockkapitelle trugen Jahrhunderte hindurch nur grob gemalte Voluten oder Akanthusblätter, ehe sie in scharfen Umrissen plastisch aus dem Block herauswuchsen. Dieser Schule der Unterordnung verdankt die romanische Architekturnplastik ihre dekorative Vollendung.

Wenn man frühe Versuche außer acht lässt, die – wie der Türsturz von St. Génis-de-Fontaines (gegen 1020) – der katalanischen Schule angehören, so sieht man im Languedoc um 1096 die Skulpturen von St. Sernin in Toulouse entstehen, die die großartige Reihe der im Tympanon von Moissac (1125–1130) gipfelnden Werke einreichte. Um 1095 sind aber auch die wunderbaren Kapitelle von Cluny geschaffen worden, auf denen die Symbole der Tonarten mit meisterhafter Leichtigkeit wiedergegeben sind. Die Themen dieser ersten Reliefs überraschen durch ihre fast unglaubliche Reichhaltigkeit und Verschiedenheit. Antikes mischt sich mit Barbarischem, Christliches mit Heidnischem, volkstümliche Phantasiegebilde mit biblischen Symbolen. Aber man sollte sich davor hüten, nur den Inhalt und die ikonographische Tradition dieser naiv-phantastischen Darstellungen zu sehen. Das Wesentliche an ihnen ist die Übersetzung der gezeichneten Vorlage in den Stein, denn hierbei ist vieles, worüber der Pinsel oder die Feder noch hinweghuschen konnte, präziser und ausdrucks voller geworden. Das Relief verlangt vom Bilde eine größere Wirklichkeit. Es begnügt sich nicht, wie es die Buchmalerei jahrhundertlang getan hatte, mit dem Kopieren abstrakter Vorbilder, sondern setzt Beobachtung des leibhaften Menschen voraus. So wird die rund fünfhundert Jahre

alte Ikonographie durch die Hinzufügung der dritten Dimension mit einer neuen Wirklichkeit erfüllt. Von jetzt ab ist sie nicht mehr nur symbolisches Zeichen für uralte Geschichten und mystische Vorgänge, sondern bildhafter, unmittelbarer Ausdruck der tragischsten Aspekte des Menschentums. Diese Humanisierung der christlichen Bilder und, durch sie, der religiösen Vorstellungen überhaupt, die bis dahin nur durch die Heilige Schrift und durch die Ekstase persönlicher Offenbarung vermittelt wurden, diese Humanisierung bedeutet zugleich auch eine Nationalisierung, eine Einkleidung in die eigenste Formensprache jeder Provinz. Diese ist in Burgund anders als im Süden. In Autun und Vézelay herrscht ein abstrakter, expressionistischer Faltenstil; spiritualistisch in die Länge gezogene Figuren verflechten sich in trockenen Arabesken. In Moissac und vollends in St. Gilles in der Provence sind die Gestalten blockhafter, archaischer, gesellschaftlicher. St. Gilles gilt in der Kunstgeschichte als Stichwort für den Begriff „provençalische Protorenaissance“. Zusammen mit St. Trophime in Arles gehört diese Fassade in die Reihe jener Denkmäler, deren Komposition mit ihrer Einbeziehung römischer Säulen und Kapitelle eine direkte Fortsetzung der Antike verrät. Die Apostelfiguren von St. Gilles und St. Trophime stehen schon rein räumlich der menschlichen Ebene des Betrachters näher als die in höhere Regionen entrückten Gestalten der zeitgenössischen Fassaden in Burgund. Die Kreuzigung im Tympanon der provençalischen Abteikirche ist die menschlichste ihrer Zeit. Die Werke dieser Protorenaissance sind dem Wunder und der Transzendenz so abgeneigt wie die Albigenser, in deren Territorium sie geschaffen wurden und die die Transubstantiation, die mystische Verwandlung von Brot und Wein leugneten.

Den größten Gegensatz zu den in klassischer Harmonie stehenden Figuren von St. Gilles bilden die auf die Mauern der Kirche von Souillac geklebten Apostelreliefs, die sich in übermenschlichen Anstrengungen winden, um ihre Bewegungsfreiheit zu erlangen. Was ihnen nicht gelingt, hat die Christusgestalt vollbracht, die im Kostüm eines orientalischen Monarchen das Jüngste Gericht im Tympanon von Moissac beherrscht. Obwohl diese großartigen Reliefdarstellungen von einer spürbaren burgundischen Neigung zu expressionistischer Abstraktion durchdrungen sind, konnte sich der Bildhauer mit dieser Gestalt des

Weltenrichters doch nicht dem südlichen *genius loci* entziehen. Sie ist die erste sitzende Frontalfigur, die sich körperhaft und unverrenkt aus der Fläche zu lösen beginnt. Die vierzig Greise, die Christus umgeben, drehen ihre Köpfe, um ihn sehen zu können. Die Bewegung ist wohl burgundisch heftig, aber sie ist der Natur abgelesen. So bezeichnet der Tympanon von Moissac den Übergang vom Überirdisch-Wunderbaren zum Natürlich-Menschlichen, indem er das Phantastische wahrscheinlich macht.

Die romanische Skulptur ist auf ihrem Wege der Befreiung der menschlichen Figur von der jahrhundertealten Konvention des byzantinischen Faltenstils immer weiter fortgeschritten. Bei ihren ersten Versuchen, aus der Modellierung in der Fläche zur vollrunden Darstellung zu gelangen, kamen die romanischen Bildhauer zunächst zu der halben Lösung der stabbündig den Säulen der Portalleibung eingeordneten Figuren. Die Westfassade von Chartres, an deren Königstor die berühmtesten dieser Säulenstatuen stehen, bezeichnet aber schon den Übergang zur vollendeten Loslösung der Plastik: obwohl sie noch ganz wie ihre Schwestern am Erechtheion die architektonische Funktion tragender Säulen übernehmen, haften diese Königinnen doch nur noch sehr locker an dem Steinblock, aus dem sie der Meißel des Bildhauers zum Leben erweckte. Denn Leben ist es, was aus ihren Gesichtern strahlt und ihr Stehen auf einem Spiel- und einem Standbein charakterisiert. So befindet sich gegen Ende des zwölften Jahrhunderts die französische Skulptur in der gleichen Lage wie die griechische im sechsten vorchristlichen Jahrhundert. Beide entwickeln sich zur Bewegung hin, die zunächst in den Gelenken zuckt, um dann den ganzen Körper zu erfassen. Aber während die griechischen Statuen in ihren Tempelfriesen genügend Raum zu freiausschwingender Bewegung finden, bleibt den Säulenfiguren des Mittelalters Bewegungsmöglichkeit nur für die Arme. Und da die heidnische Nacktheit verbannt ist, muß aller Ausdruck in die Gesichter gelegt werden, so daß die mittelalterliche Skulptur von Anfang an expressiver und geistiger ist als die antike.

Auch das Westportal von Chartres wird gekrönt von einer *Majestas Domini*. Aber wie weit ist sie formal und geistig entfernt von den zu Beginn des Jahrhunderts geschaffenen Christusbildern! Welchen erstaunlichen Weg hatte die französische Skulptur in den rund fünfzig Jahren zurückgelegt, die den ari-

stokratischen Christus des Königsportals in Chartres trennen von dem magischen Weltenrichter von St. Sernin in Toulouse! Unnahbar und streng thront das frühe Gottesbild in einem geschlossenen Umkreis. Seine Körperlichkeit ist unter dem abstrakt behandelten Gewande kaum angedeutet. Den ersten Versuch zur Belebung der starren Symmetrie der byzantinischen Christusdarstellung macht der Meister von Autun, indem er den Händen eine Bewegung verleiht, die den Rahmen des noch rein ornamental gesehenen Gewandes sprengen. In Vézelay ist diese Sprengung der Symmetrie noch weiter getrieben, die Falten ringeln sich in heftigen Strudeln, und der Körper hebt sich plastischer vom Untergrund ab. Aber wohin die burgundische Neigung zu eleganter, scharfgeschnittener Kalligraphie führt, zeigt die Majestas Domini in Charlieu, die aus den Faltenstrudeln von Vézelay ein manieristisches Prinzip macht. Das südliche Gegenstück zu diesem burgundischen Beispiel ist die Christusfigur von Moissac, die die überirdische Hoheit des thronenden Weltenrichters menschlicher macht, indem sie ihm Gewand und Attribute eines irdischen Königs gibt. Der Christus von Beaulieu endlich ist ein antiker Heros, nicht nur durch die Nacktheit seines Oberkörpers, sondern auch durch die in mächtvoller Gebärde ausgestreckten Arme. Die mönchische Askese der strengen Frühzeit ist überwunden. Nun erhebt sich der Geist des Mittelalters aus der Begegnung mit der Antike zur Gestaltung seines neuen, aristokratischen Menschenideals.

IV. DIE KATHEDRALEN

1.

Der romanische Baustil

Die romanischen Dome sind mit der frühchristlichen Basilika viel näher verwandt als mit den gotischen Kathedralen, die oft noch gleichzeitig mit ihnen entstanden sind. Obwohl, wie im vorhergehenden Abschnitt zu zeigen versucht wurde, die Romanik sich in Frankreich folgerichtig auf die Gotik zu entwickelte, erscheint diese schon in ihren ersten Denkmälern so grundverschieden von allem Vorhergehenden, daß der Durchbruch des neuen Stiles immer wieder zu einander widersprechenden Erklärungen herausgefordert hat. Seit Viollet-le-Duc in Reaktion auf die romantische Betrachtungsweise das Problem der Gotik von rein technisch-materialistischen Gesichtspunkten aus zu erklären versuchte, gilt in Frankreich die Erfindung des Kreuzrippengewölbes als die entscheidende Tat, die den neuen Baustil auslöste. Nach der in Frankreich vorherrschenden Auffassung bildet die Kreuzung der Gewölberippen zusammen mit den Gurt- und Scheidebögen ein Skelett, dem man das Verdienst zuerkennt, nicht nur die Gewölbe zu tragen, sondern auch Mauern und Pfeiler weitgehend von ihren tragenden Funktionen zu entlasten. Man kann sich jedoch heute immer weniger der vorwiegend von ausländischen Kunsthistorikern vertretenen Einsicht verschließen, daß das Spitzbogengewölbe allein nicht genügte, um einen neuen Stil zu schaffen. Man entdeckte Kreuzrippengewölbe in so fernen Gegenden wie Armenien oder (als Kuppeln verwandt) im maurischen Spanien, ohne daß deshalb daraus ein der Gotik wenigstens ähnliches System entwickelt worden wäre. Auch im christlichen Abendland treten Kreuzgewölbe, allerdings in Form von nackten Gratgewölben, schon im elften Jahrhundert in Italien, England und Südwestfrankreich auf. Außerdem mußte man einsehen, daß die verhältnismäßig dünnen Rippen keineswegs imstande waren, die schweren Gewölbekappen allein zu tragen. Die Einführung von Strebe-

bögen und Strebepfeilern ist mindestens ebenso wichtig für das neue System eines in sich verspannten Baues.

Nachdem so die Viollet-de-Duc'sche Deutung der Gotik aus ihrem konstruktiven Apparat allmählich ins Wanken geraten war, mußte man eine neue Ursache für sie suchen. Die modernste französische Kunstgeschichte, Pierre du Colombiers 1942 erschienene „*Histoire de l'Art*“, sieht als Kennzeichen der Gotik die übertriebene Vertikaltendenz und die „äußerst weitgetriebene Verwendung optischer Illusionen, um diesen vertikalen Elan zu unterstützen“. Außerdem weist er auf die Konstruktionsfortschritte hin, die es gestatteten, die Mauern durch Pfeiler und Strebbögen zu entlasten und sie durch hohe Fenster zu durchbrechen, die – anfänglich auf die Triforiumsgalerie über den Mittelschiffsarkaden beschränkt – immer weiter herunterwachsen, um das Triforium schließlich überflüssig zu machen und die Wände aus Stein durch Wände aus farbigem Licht zu ersetzen. Das ist ohne Zweifel richtig und trifft das Wesen der Gotik besser. Aber die Frage: Was trieb die Baumeister der Ile de France um die Mitte des zwölften Jahrhunderts dazu, das Aussehen der überall aus dem Boden sprossenden Kathedralen mit einem Schlag so neu zu gestalten? Diese Frage nach der eigentlichen Ursache der Gotik und damit nach ihrem innersten Wesen bleibt immer noch zu beantworten. Ohne damit in den Taineschen Determinismus zurückzuverfallen, kann diese Antwort nur aus einer Darstellung der religiösen, philosophischen und politischen Situation der Zeit gefunden werden. Dies sei hier versucht gemäß der Grundintuition des großen deutschen Kunsthistorikers Wilhelm Worringer, nach der alle Änderungen des Willens im gesetzlichen Zusammenhang stehen müssen mit den Änderungen, die sich in der seelisch-geistigen Konstitution der Menschheit überhaupt vollziehen.

2.

Die religiösen Grundlagen

Die neue geistige und kulturelle Lage zu Beginn des gotischen Zeitalters ist vor allem durch eine Veränderung des Verhältnisses zur Religion bestimmt. Im ersten Jahrtausend mußte sich

das Christentum auf eine kampfreiche Ausbreitung seines Evangeliums beschränken. Die einzelnen Kirchen standen nur inlosem Zusammenhang. Erst die Spaltung in eine ost- und weströmische Kirche im Jahre 1054 brachte dem Abendlande die Einheit des Glaubens, die sich dann sofort in den Kreuzzügen bewährte und das Gemeinschaftsgefühl der abendländischen Christenheit verstärkte. Nachdem die Kirche sich so ihre äußere Organisation aufgebaut hatte, stellte sich ihr nach der Wendung zum zweiten Jahrtausend die Aufgabe des inneren Ausbaus ihrer Lehre und ihrer Verwurzelung im Volksleben. Wenn bisher die Kirchenväter und die Bibel die einzigen Autoritäten waren, um die Allmacht Gottes zu beweisen, so werden jetzt alle Wissenschaften und mit ihnen auch die Kunst in den Dienst dieser Aufgabe gestellt. Die inneren Kämpfe in Deutschland, die schon zu einer Nichtbeteiligung am ersten Kreuzzug geführt hatten, brachten Frankreich die Führung auf kulturellem und religiösem Gebiet. 1150 wird in Paris die erste Universität des Abendlandes gegründet; die erste deutsche Hochschule in Prag folgte erst rund 200 Jahre später. Schon im elften Jahrhundert beschäftigen sich die Theologenschulen von Chartres und Tours mit neuplatonischen Lehren, die allerdings im zwölften Jahrhundert auf den Widerstand der Kirche stoßen, da sie den christlichen Dualismus in einen heidnischen Pantheismus aufzulösen drohen. Zur philosophischen Untermauerung des Dualismus eigneten sich Aristoteles und die jüdisch-arabischen Philosophen besser. Sie boten die Begriffe für das scholastische System, das neben dem unsichtbaren Schöpfer die sichtbare Welt als Beweis für Gottes Weisheit bestehen lässt. Dadurch wächst das Interesse an der sichtbaren Welt, die räumlich und zeitlich begrenzt gedacht wird. Die Erklärung der Welt nach ihrem Zweck und den wirkenden Kräften tritt in den Hintergrund. Im Mittelpunkt der Welt aber steht der Mensch. Das Universum ist um ihn geordnet wie eine Kathedrale. Die thomistische Lehre, daß die sichtbare Welt des Menschen wegen geschaffen sei, damit er durch ihre Betrachtung zur Erkenntnis Gottes gelange, erweckte in allen Ländern während des elften Jahrhunderts jenes Interesse für die Natur, das zu so – besonders für Architektur und Skulptur – entscheidenden Feststellungen führt, wie Hugo von Victor (gestorben 1141) sie formuliert hat: In der Wirklichkeit der Dinge gibt es keine Linie

ohne Oberfläche und ohne Körper. „Nullum enim corpus sic solum modo longius, ut latitudine vel altitudine careat, sed in omne corpore haec tria simul sunt (so gibt es keinen Körper, der sich nur in die Länge, Breite oder Höhe dehnte, denn in jedem Körper sind diese drei zugleich)“. Daher also auch die Tendenz zur Dreidimensionalität, unter deren Einfluß das Bild der Erde die antike Scheibengestalt zugunsten der Kugelform aufgibt, die Kirchen sich körperhaft zu weiten und die Skulpturen in voller Rundheit zu schwellen beginnen. So renaissancehaft modern die zitierten Äußerungen scholastischer Philosophie über die sichtbare Welt klingen, so wird die gotische Weltansicht doch aufgewogen und ergänzt durch die typisch mittelalterliche Tendenz zur Erfassung der Natur aus den in ihr wirkenden geistigen Kräften, die aufzuspüren Aufgabe der Naturwissenschaft ist. Wilhelm von Auvergne (gestorben 1294) teilte die wirkenden Kräfte in die viergestaltige Stufenfolge: Pflanzen- und Erdreich, Tierwelt, Menschennatur und Gott ein. Bei aller Neigung zu einer, die körperliche Auffassung stärkenden Betrachtung der Dinge als Einzelwesen wird so doch die Zusammenfassung in einem harmonischen, von einer wirkenden Kraft durchseelten Ganzen garantiert.

Der ganze rationalistische Aufwand der Scholastik dient also einem irrationalen Zweck, einem Gottesbeweis aus den von oben nach unten das All durchströmenden wirkenden Kräften. In diesem Sinne ist das Wort von der Kathedrale als der „Stein gewordenen Scholastik“ zu verstehen. Auch sie ist eine ungeheure Summe logischer Effekte, die um eines überlogischen Zweckes willen aufgeboten werden, „ein in Stein ausgeprägter Ausdruck transzendenten Verlangens, eine alles Endlichkeitsbewußtsein auslöschende Unendlichkeitsbewegung“, wie Worringer sagt. Das Streben nach Erfassung der wirkenden Kräfte läßt den gotischen Baumeister mit dem Willen zum geistigen Ausdruck an sein Material herantreten. Jede künstlerische Architektur beginnt erst damit, daß der Baumeister versucht, der toten Materie des Steins einen Ausdruck abzuringen. Während die griechische Kunst die materielle Gesetzmäßigkeit des Steines bejaht und sie zu höchster sinnlicher Anschauung bringt, wird sie von der Gotik verneint: sie vergeistigt den Stein. Die Kathedralarchitektur hat nur das eine Verlangen, den gotischen Menschen in die unendliche Vertikalbewegung hineinzuziehen.

reißen, in der die wirkenden Kräfte wie Gebete vom Pflanzenreich über Tier- und Menschenwelt aufsteigen zu Gott.

Aber die Kathedrale ist nicht nur die Stein gewordene Religion und Philosophie ihres Zeitalters. Sie ist zugleich auch das machtvolle Denkmal der neuen politischen Ordnung des mittelalterlichen Gemeinwesens und des aufblühenden französischen Königtums. Die wirtschaftlichen und sozialen Erscheinungen, die Entwicklung von Handel und Gewerbe, die Bildung eines städtischen Bürgertums, die Politik der Kapetinger von Ludwig dem Dicken über Philipp August bis zu Ludwig dem Heiligen, das Rittertum und die Chansons de Geste: das sind alles auch Auswirkungen des neuen Verhältnisses des Menschen zu Gott und der Welt, die wie die Verwendung des Kreuzrippengewölbes und des gotischen Stützenapparates die Voraussetzungen schufen zur Genesis des vollendetsten Denkmals, das sich das Abendland seit dem griechischen Tempel gesetzt hat.

Der Name einer französischen Stadt ruft zuerst das Bild einer Kathedrale vor unser inneres Auge. Die gotischen Kathedralen sind Bauten der Städte, man kann sie sich nicht wie romanische Kirchen auf dem Lande vorstellen. An der Schwelle der neuen Ära stehen die Bauten der Ile de France, um die sich seit dem Regierungsantritt der Kapetinger Frankreich kristallisiert. Im zwölften Jahrhundert hatte aber Paris noch nicht seine spätere beherrschende Rolle erlangt. Städte wie Noyon, Soissons, Senlis, Amiens, Laon und Chartres waren zu dieser Zeit noch äußerst aktive, im Wachsen begriffene Nachbarstädte, deren Bürgerschaft erfolgreich mit der aufblühenden Residenz konkurrierte. Dieselbe Begeisterung und derselbe Opfergeist, der die Ritterheere der Kreuzfahrer beseelte, erfüllte auch die Bürgerschaft dieser Städte im Wettkampf um die schönste Kathedrale. Nach langem Kampf, den das aufsteigende Bürger- und Handwerkertum mit seinen bischöflichen Herrschern um die ständische Selbstverwaltung führte, wurde um die Mitte des zwölften Jahrhunderts – oft durch Eingreifen des Königs selbst – eine Einigung erzielt, als deren Denkmal nun die Kathedralen erstehen konnten. Ihre Geschichte ist immer dieselbe: Wieder einmal war der romanische Bau einer Feuersbrunst zum Opfer gefallen. Aber man betraut die alte Kirche nicht zu sehr, denn der neue Stil, dessen Monamente ringsum emporwachsen, ist soviel leichter und kühner, daß alles Frühere alt-

modisch erscheint. Der Bischof und seine Gemeinde lassen sich von der allgemeinen Baubegeisterung ergreifen und setzen alles daran, ihre Nachbarstädte durch einen möglichst kühnen Neubau zu übertrumpfen. Manchmal ist der Ehrgeiz größer als die Mittel – wie in Beauvais, wo es nur zu einem Chor reicht. Die Baumeister haben nur ganz selten ihre Namen hinterlassen. Sie sind keine Mönche mehr, sondern Laien, die aus den Bauhütten selbst hervorgingen.

Ein einziger von ihnen, Villard de Honnecourt, ist uns besser bekannt, weil er sein Skizzen- und Notizbuch hinterlassen hat. Dieser Meister aus der Gegend um Cambrai hat alle großen neuen Bauwerke seiner Zeit gesehen, geometrisch analysiert und ihre interessantesten Teile in seinem Skizzenbuch festgehalten und kommentiert. Besonders aufschlußreich sind seine Zeichnungen der Krane, Gerüste und anderen technischen Hilfsmittel, deren sich die Dombauhütten bedienten. Aber es tut uns im Anblick einer Kathedrale nie leid, nichts von ihrem Baumeister zu wissen: so stark empfinden wir sie als anonymes Kollektivwerk einer ganzen Zeit, ja mehr als einer Zeit. Ruskin beantwortet in seiner „Bible of Amiens“ die Frage nach dem Erbauer der Kathedrale mit folgender Hymne: „Gott und der Mensch ist die erste und beste Antwort. Die Gestirne mit ihren Trabanten bauten sie, und die Nationen. Das Athen der Griechen war hier am Werk und der Vater der römischen Götter, und Jupiter und Mars waren die Wächter. Der Gallier hat hier gearbeitet und der Franke, der normannische Ritter, der mächtige Ostgote und der hagere Anachoret aus Idumenäa.“

3.

Die gotischen Bauelemente

Niemand hat den inneren Aufbau der gotischen Kathedrale treffender analysiert als Wilhelm Worringer, so daß wir nichts Besseres tun können, als uns auch hier seiner Führung anzutrauen. Die quadratische Bindung des Grundrisses, wie sie die Romanik entwickelt hatte, machte einen innigen Zusammenhang zwischen Haupt- und Seitenschiff unmöglich. Die

Rhythmik des romanischen Langhauses ist ungleich. Eine Gemeinschaftlichkeit von Haupt- und Seitenschiffen besteht nur im Vorwärts, nicht im Aufwärts. Da aber die Höhenentwicklung das Ziel des nordischen Bauwillens ist, war es nötig, das quadratische Schema zu verlassen. Die Basilika hatte ein bestimmtes Ziel: den Altar. Die gotische Kathedrale aber hat ein irrationales Ziel: das Unendliche. Da die praktischen Raumbedürfnisse dieselben sind, mußte die Höhenentwicklung trotz des ovalen Grundrisses gefunden werden. Das gebundene romanische System mit seinen rhythmisch ausdruckslosen Quadraten konnte der Längsentwicklung keine gleichwertige Höhenentwicklung entgegensetzen. Dies war dem gotischen System durch die Einführung des Spitzbogens möglich. Der Spitzbogen erlaubte es, das große Oblongum des Gesamtgrundrisses aufzulösen in ein System ebenfalls ovaler Teile, deren Langseite aber die entgegengesetzte Richtung des Grundrisses hat. So wirken sie der Längsentwicklung durch eine gleichwertige Breitenentwicklung entgegen, und der Bau wächst mit doppelter Dynamik aus relativ engen Grenzen in die Höhe.

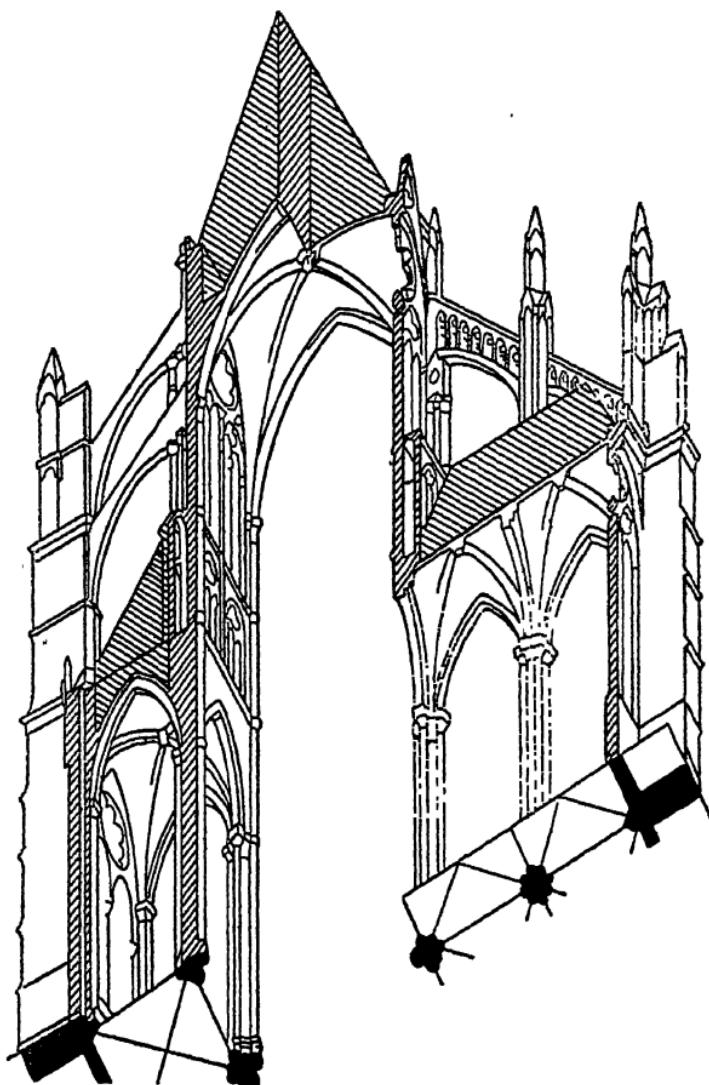
Viollet-le-Duc war davon überzeugt, daß ihm ein einziges Bauelement einer Kathedrale genügen würde, um aus ihm alle andern Teile des ganzen Baues abzuleiten und so die ideale Kathedrale zu schaffen. Diese „idealen Kathedralen“ sind tatsächlich auch geschaffen worden – aber erst in der Neugotik des neunzehnten Jahrhunderts. Die originale Gotik war viel zu lebendig, um an einer einmal gefundenen Lösung formelhaft festzuhalten. Wenn auch die Verschiedenheit der regionalen Schulen nicht mehr so groß ist wie in der Romanik, so besteht sie doch nach wie vor. Am konservativsten erscheint die burgundische Schule, die zunächst noch am Rundbogen festhält und sich nicht mit den Strebebögen befriedigen mag. Ihr besonderes Charakteristikum sind zwerggalerieartige Triforien. Auch die südwestfranzösische Gotik bleibt sehr stark mit der dortigen Tradition verbunden, indem sie nach wie vor dem Hallentypus und dem Einraum der Saalkirche den Vorzug gibt. Auch hier werden die Strebebögen als störend im blockhaften Außenbilde des Baues empfunden und durch dickere Umfassungsmauern und breite Strebepfeiler ersetzt. Die Kathedralen der Champagne unterscheiden sich von denjenigen ihrer westlichen und östlichen Nachbargebiete durch die großen Brei-

ten- und Höhenabmessungen ihrer Seitenschiffe, die den Bauten oft einen mehr hallenmäßigen als basilikalen Charakter verleihen. Am originalsten und fruchtbarsten für die Entwicklung der Gotik in ihrem Kerngebiete zeigt sich die normannische Schule. Wie schon im vorhergehenden Kapitel dargelegt wurde, überraschen die der romanischen Epoche angehörenden Kirchen dieser Provinz durch die Vertikaltendenz ihrer Räume und Fassaden und durch den die Mittelschiffswölbung vorbereitenden Konstruktionsapparat mit Rundpfeilern und Emporen. Diese bleiben – vollends nach ihrer Übernahme durch die Kathedralen des Übergangsstils im gotischen Herzland – zusammen mit dem Vierungsturm bestimmd für die normannische Gotik.

4.

Die formale Entwicklung

Im Hinblick auf diese große Verschiedenheit der französischen Gotik ist es schwierig, eine bestimmte Kathedrale als typisches Werk herauszulösen, um an ihm die Eigentümlichkeiten des ganzen reich differenzierten Stiles darzustellen. Meistens wird dazu die reifste und vollendetste unter den großen Kathedralen der Ile de France, diejenige von Amiens, gewählt. Aber eine ins technische Detail gehende Analyse wird fruchtbarer, wenn man sie mit einem Überblick über die formale Entwicklung der Kathedralarchitektur verbindet. Über die Geburtsstunde – oder vielmehr den Taufakt – des ersten gotischen Baues sind wir dank des Berichtes genau unterrichtet, den uns der Abt der königlichen Abtei von St. Denis, Suger, über die Einweihung der neuen Begräbniskirche der französischen Könige hinterlassen hat: es ist der 11. Juni 1144. St. Denis leitet die Kathedralen des Übergangsstiles ein, die um 1150 in Sens, Noyon, Laon, Senlis und Paris entstanden sind. Das Frühe an diesen Bauten ist dadurch gegeben, daß sie noch an den romanischen Emporen festhalten, die die hohe Gotik aufgibt. Nur in Sens, der frühesten gotischen Kathedrale, finden wir die Zwerggalerie der burgundischen Romanik unter den Mittelschiffsfenstern. Mit der zweiten Gruppe der um 1200 be-



*Abb. 4. Aufriß der Kathedrale von Amiens
Nach Lefrançois-Pillion: L'Esprit de la Cathédrale*

gognenen klassischen frühgotischen Kathedralen von Chartres, Reims, Rouen und Amiens werden die Emporen dem Streben nach Vereinheitlichung und Aufhellung des Raumes geopfert. Zunächst leben sie noch in den Triforiumsgalerien weiter. Aber bald erscheint auch dieser nur blind durchbrochene Mauerstreifen zu schwer. Im Chor von Amiens, der nur um wenige Jahre jünger ist als das Langhaus, verwandelt sich das Triforium in

eine Fensterreihe, die nun nichts mehr daran hindert, mit den Hochfenstern zusammenzuwachsen (Beauvais). Die logische Endfolgerung dieser auf die Auflösung der Wand ausgehenden Entwicklung bezeichnen der Hochchor von Le Mans und die Oberkirche der Ste. Chapelle in Paris, die beiden typischsten Werke der dritten, um 1250 entstandenen Gruppe des „style rayonnant“. Als reine Skelettbauten erscheinen sie zusammen mit Bauten wie St. Ouen in Rouen und St. Urbain in Troyes mehr wie Werke der Ingenieurkunst als wie solche der reinen Architektur. Dieselbe Tendenz zur Entmaterialisierung, die nur noch das gelten läßt, was funktionell unumgänglich notwendig ist, charakterisiert die Entwicklung des Stützenapparates. Dieser baut sich in den beiden größten und einflußreichsten Kathedralen des Übergangsstiles, Paris und Laon, noch auf die von der Basilika herkommenden Säulen auf, deren Form in keinem logischen Zusammenhang steht mit den auf ihnen aufgestützten Gewölbediensten. An ihrer Stelle tritt dann der immer schärfer profilierte Bündelpfeiler, und schließlich ist jeder dieser gebündelten Stäbe nichts anderes als ein Schaft, dessen Spitze sich in pflanzenhafter Elastizität unter das Gewölbe biegt, so daß die von unten nach oben aufrauschende Bewegung durch nichts gehemmt wird.

Die Entwicklung des Grundrisses verrät das doppelte Streben nach Steigerung der Breiten- und Tiefenentwicklung einerseits und nach schrankenloser Zusammenfassung aller Raumkomponenten. Die Übergangs-Gruppe enthält mit ihrem gebundenen Grundriß-System und mit dem aus der Normandie übernommenen Vierungsturm (Paris, Laon) sowie mit ihren stark gebusten, wie Kuppelreihen wirkenden, sechsteiligen Gewölben (Sens, Mantes, Paris, Laon) zahlreiche Elemente, die die späteren Bauten ausmerzen, weil sie als störend für den einheitlichen räumlichen Klang empfunden werden. Auch die Behandlung des Querschiffs hält sich in dieser Richtung. Zu Beginn springt es mehr oder weniger stark aus der Fluchtlinie des Langhauses vor (Sens, Paris), am weitesten in Soissons und Noyon, wo deutliche Einflüsse des rheinischen Übergangsstiles festzustellen sind. Unter den reifen Bauten haben Rouen und Reims noch ausladende Querschiffe; jenes von Amiens steht nur noch mit einem Joch über, und in Bourges wird der Zug der fünf Schiffe zum Chor überhaupt durch keine querorientierte

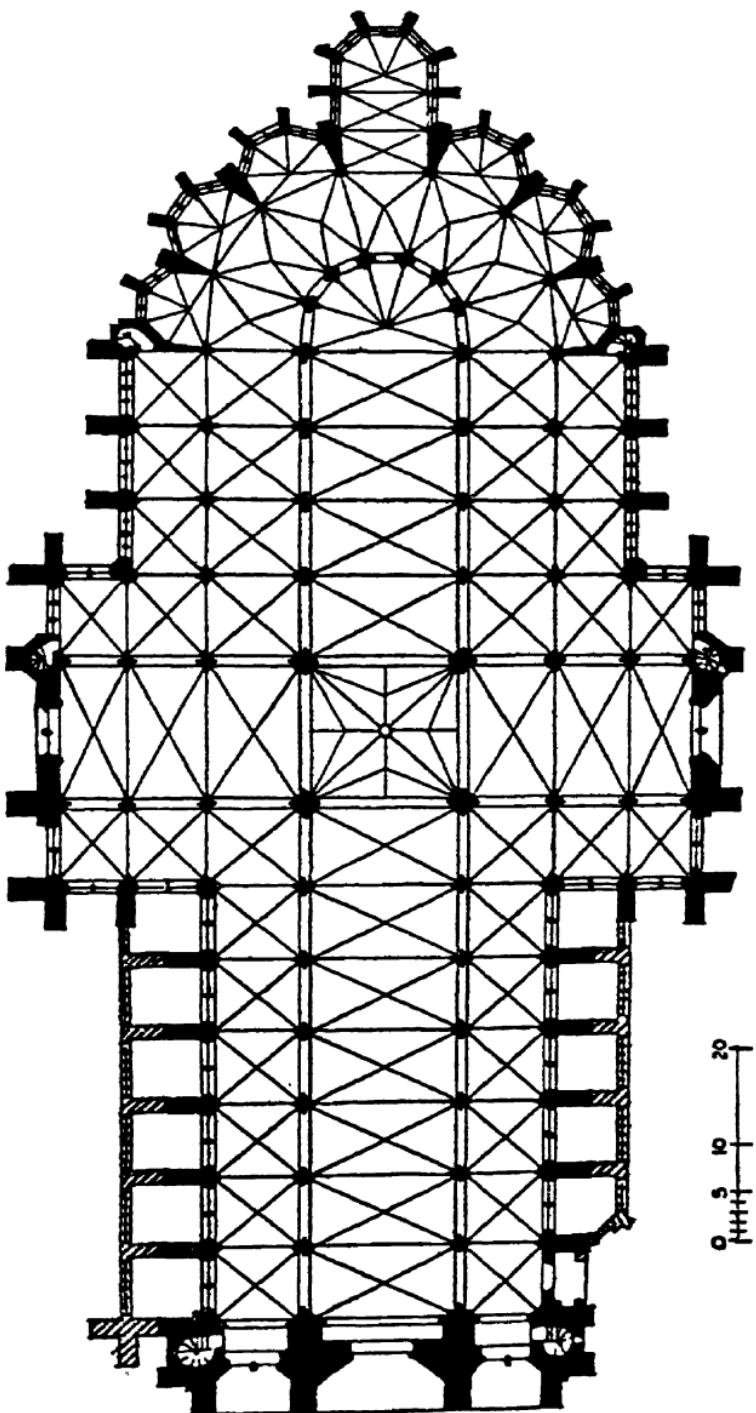


Abb. 5. Grundriß der Kathedrale von Amiens

Einschaltung mehr aufgehalten. Daher konnte ein französischer Kunsthistoriker diese späteste unter den hochgotischen Kathedralen sehr geistvoll bezeichnen als eine „fünffache Siegesallee, an deren Ende Gott ist“.

Die Zweiturmfassade der französischen Kathedrale ist die vertikalierte und monumentalisierte Schau- und Abschlußseite der kluniazensischen Reform. Die Ile de France brauchte sie nur von der Normandie zu übernehmen, deren Fassaden – wie wir sahen – schon in romanischer Zeit ein ganz gotisches Aussehen hatten. Die Gotik vertieft nur noch die Eingänge in abgetreppten Höhlungen, so daß die Fassade, eingespannt zwischen den beiden mächtigen Pfosten der Türme, eine einzige Öffnung, ein festliches, monumentales Tor wird. Aber nicht immer ist die gotische Fassade das Muster eines logischen Ab-

schlusses des Innenraums. Sicher erhält die Fassade von Notre-Dame in Paris durch die Ausgewogenheit ihrer Vertikalen und Horizontalen eine erstaunlich klassische Note. Aber man sollte vor ihr nicht die Tatsache übersehen, daß sich hinter ihrer Dreiteilung eine fünfschiffige Basilika verbirgt. Außerdem entspricht ihre horizontale Gliederung keineswegs der Einteilung des Raumes, den sie nach außen repräsentiert.

Von den sieben großen Kathedralen ist Notre-Dame de Paris die populärste, weil sie am innigsten mit der Geschichte Frankreichs verbunden ist. Sie ist aber auch die erste Kathedrale, die den gotischen Strebeapparat konsequent anwendet. Ihr Einfluß erstreckte sich natürlich in erster Linie auf die Ile de France, darüber hinaus aber bis an den Oberrhein und nach Schweden. Laon wirkt vor allem durch seine Lage auf einem Felsen über der Stadt und durch die reiche Turmanlage mit dem Motiv der übers Eck gestellten Baldachine. Diese wurden zum Vorbild für die Türme von Bamberg, Naumburg und Magdeburg. Die knospenhafte, herbe Schönheit des Übergangsstiles und die reichen Durchblicke dieser letzten großen Emporenkirche sind ihre besonderen Kennzeichen, die man in der Stiftskirche von Limburg an der Lahn in fast wörtlicher Wiederholung findet. Chartres besitzt nicht nur die klarste Fassade und den schönsten Turm, sondern auch den ergreifendsten und mystischsten Innenraum, hauptsächlich dank seiner einzigartigen Glasgemälde. Die Formulierung: „Nach dem Anlauf von Chartres erreicht die Gotik in Reims ihren Gipfel, um in

Amiens die Vollendung zu erfahren“ (Hörmann) trifft sehr prägnant die Bedeutung der drei wichtigsten Kathedralen. Die Krönungskirche der französischen Könige in Reims ist ohne Zweifel auch formal die aristokratischste und feierlichste unter den Kathedralen. Diejenige von Amiens galt schon immer als Prototyp, als reichste Entfaltung der klassischen Gotik. Nach dem Kölner Dom, der sich aufs Engste an sie anlehnt, ist sie die größte Kathedrale des Mittelalters. Diese Rolle war ursprünglich ihrer Schwester in Beauvais zugeschrieben, von der aber nur der Chor vollendet wurde. Mit seinen 48 Metern Gewölbehöhe ist dieser Chor die großartigste und kühnste Raumschöpfung der Gotik. Zusammen mit der querschifflosen, weiträumigen und weltfreudigen Kathedrale von Bourges leitet Beauvais zu jenem „gothique rayonnant“ über, der mit der Ste. Chapelle, der Hofkirche Ludwig des Heiligen, seine offizielle, nun jahrhundertelang für ganz Europa gültig werdende Ausprägung fand.

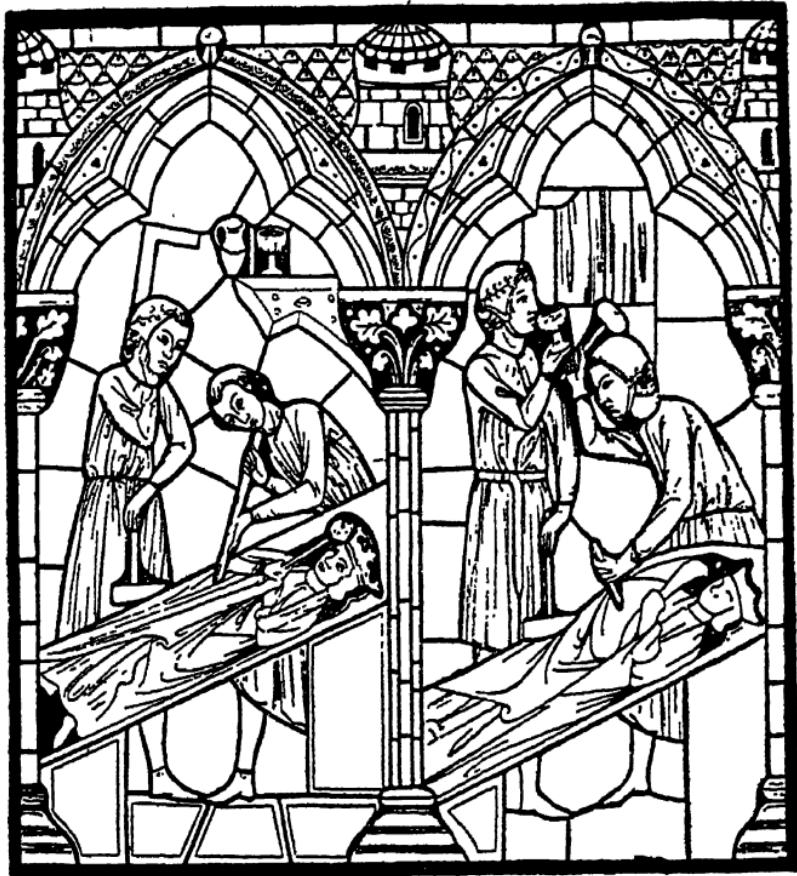
5.

Die Kathedralskulptur

Der Humanismus der thomistischen Scholastik, der in einer Apologie des Menschen als Gottesebenbild gipfelt und die natürliche Vernunft zur Basis alles Denkens macht, wirkt sich vor allem in der plastischen Darstellung des Menschen aus. Henri Focillon erläutert dies in seiner „Art d'Occident“ folgendermaßen: „Das Bild des menschlichen Lebens, wie es sich in den Kathedralen entwickelt, zeigt uns nichts, das nicht von uns wäre und das wir nicht als uns gehörend erkennen könnten; während die Skulptur der Romanik uns in ein unbekanntes Reich führt, in ein Labyrinth von Metamorphosen, führt uns die gotische Skulptur zu uns selbst zurück und zu dem, was uns in der Natur am vertrautesten ist. Die Ikonographie des dreizehnten Jahrhunderts ist evangelisch, menschlich, abendländisch und natürlich. Überall der Mensch als Ebenbild Gottes, der Mensch aller Altersstufen und Schichten, arbeitend mit seinen Händen, arbeitend mit seinem Geist.“

Schon die Romanik hatte die großen Bilderzyklen entwickelt,

die nun zum festen Bestand des Skulpturenschmucks an den Schauseiten der Kathedralen werden: die „Majestas Domini“ am Tympanon des Hauptportals, eingerahmt von den leiblichen und geistigen Vorläufern des Erlösers, den Patriarchen und Propheten. Aber die vermenschlichende Tendenz der Gotik ersetzte sie schon bald durch angenehmere Themen: Die Marienkrönung tritt an Stelle des unmenschlichen Jüngsten Gerichtes und die immer humaner aufgefaßten Repräsentanten der Freien Künste an die Stelle der strengen Gestalten des Alten Testaments. Der Mittelpfeiler des Portales gehört Christus, denn er ist die Pforte, durch die der Gläubige zum Heile gelangt. An den Marienportalen steht die Muttergottes. An diesen Türpfosten hat die gotische Skulptur Frankreichs den Typus geschaffen, unter dem sich die Menschheit seither das Bild des Erlösers und der Muttergottes vorstellt. Die dem Betrachter zunächst liegenden Sockelpartien des Portals spiegeln in der Darstellung der Monate das ländliche Jahr mit aller Frische einer Zeit, die sich eben anschickt, von der Natur bewußt Besitz zu ergreifen. Diese menschlichsten aller Portalreliefs verdrängen die Bestiarien, jene symbolischen Tierdarstellungen der romanischen Zeit, deren Abwehrzauber keinen Platz mehr hat an den sich gastlich den Menschen öffnenden Portalen. Nach oben klingen die Portale der Kathedralen aus in dem steinernen Tedeum, das mit der Darstellung des himmlischen Jerusalem die ganze himmlische Hierarchie in den Streifen des Gewölbes aufrauschen läßt. Rechts vom Hauptportal ist das Marienportal. Nicht nur die Neubelebung des Marienkults durch den Heiligen Bernhard von Clairvaux ist die Ursache der gegenüber der Romanik so bedeutend gesteigerten Rolle, die der Muttergottes im Universum der Kathedrale zuerkannt wird. Es ist die allgemeine Frauenverehrung der von den Idealen des Rittertums beherrschten Zeit, die aus der überirdischen Himmelskönigin die berufenste Fürbitterin und Mutter der ganzen Menschheit macht. Ihr sind die meisten großen Kathedralen der Gotik geweiht: Paris, Chartres, Amiens und Reims. Und wie schon ihr Name sagt, so verkörpert sie auch in ihrer äußeren Gestalt immer mehr das Ideal der höfischen Dame. Das linke Portal ist dem ersten Bischof der Stadt und Kirchengründer geweiht, der von allen Heiligen die menschlichste Beziehung zu der Bürgerschaft unterhält.



*Abb. 6. Steinmetzen an der Arbeit.
Ausschnitt aus einem Fenster der Kathedrale von Chartres
Nach Lefrançois-Pillion: *L'Esprit de la Cathédrale**

In der formalen Entwicklung der französischen Kathedralskulptur kann man drei verschiedene Stilkomponenten unterscheiden: Erstens einen „steifen“ Stil, der dünne, gestreckte Formen pflegt als Ausdruck der spiritualisierenden Tendenz. Seine Hauptwerke sind an den Nordportalen des Querschiffes von Chartres, am linken Westportal von Paris und besonders ausgeprägt in Amiens zu finden. Die beiden anderen Stile, der „weiche“ und der „geschwungene“, haben ihre Ursprünge in Burgund (Autun und Vézelay). Die Hauptpflegestätte des weichen Stiles ist Reims mit seinem lyrisch-empfindsamen Marienportal am nördlichen Querschiff. Er gipfelt in der wahrschein-

lich schönsten Schöpfung der gotischen Plastik in Frankreich, der Reimser Heimsuchung, und ist weiterhin im dortigen Christusportal wirksam. Auch der geschwungene Stil, dessen erstes Hauptwerk die Marienkrönung von Senlis ist, die erste Fassung dieses in der Folge so beliebten Themas, hat in Reims mit den beiden berühmten Figuren des lächelnden Engels und des mondän-eleganten Joseph seine volle Höhe erreicht.

Diese drei Stile folgen aber nicht etwa zeitlich aufeinander, sondern verlaufen parallel. In ihrer zeitlichen Abfolge führt die Gotik zunächst überall zu einer Beruhigung und Vereinfachung der späten Romanik, die in ihren Faltenstrudeln oft eine barocke Note angenommen hatte. Am schönsten lässt sich der Übergang vom Romanischen zum Gotischen in Chartres beobachten, wo die Königinnen und Könige an den beiden Seitenportalen noch ganz in den konventionellen Falten der Romanik gefesselt sind. Die Starre der Figuren am Mittelpfortal gehorcht nur der architektonischen Funktion, sie ist nicht mehr eine Konvention. Auch ihre Gesichter zeigen individuelles Leben. Sie sind das erste Dokument der gotischen Tendenz zum Realismus, die auch in den Details der Haartracht und des Kostüms zum Ausdruck kommt. Den Übergang zur Blüteepoché bezeichnen die Greise des Jüngsten Gerichts. Die hohe Gotik hat alles ausgeschieden, was nur inhaltslose Formel geworden war. Auch die Madonna am Tympanon des nördlichen Querschiffportals in Reims steht an einem wichtigen Punkt der Entwicklung. Sie ist nicht mehr die in überirdischer Erhabenheit thronende Himmelskönigin, sondern eine junge Menschenmutter, die ihr Kind mit einer gütigen Gebärde auf den Arm genommen hat. Das schönste und vollständigste Denkmal des Marienkultes ist das gegen 1225 entstandene Muttergottesportal der Kathedrale von Amiens. An jeder Seite des Portals stehen sechs Statuen, die sich einander paarweise zukehren in jenem höflichen Zueinanderneigen, das für die „santa conversazione“ so charakteristisch wird. Der Ausdruck der einzelnen Gestalten ist bei aller Einheit des Typs auf das Feinste nuanciert, in der Gewandbehandlung herrscht eine gelöste Freiheit, die sich bald senkrechte, bald wellenförmig bewegte Falten erlaubt. In den Mariendarstellungen des linken Portals an der Westfassade von Notre-Dame in Paris schwang in den Kurven der Gewänder noch die byzantinische Konvention nach. Diese ist jetzt ganz

überwunden; geschmeidig und organisch begleiten die Draperien die Bewegungen der Körper. In Reims vereinen sich Einflüsse von Chartres und Amiens mit den Traditionen einer lokalen Schule und bringen die höchsten Werke der französischen Skulptur hervor. Während manche Gestalten der Verkündigung, der Heimsuchung und der Darbietung im Tempel am Mittelpfortal wie die Schwestern der Figuren in Amiens erscheinen, erinnern die Patriarchen des rechten Portals an jene von Chartres. Den Figuren von Amiens am nächsten steht die Maria der Verkündigung. Aber der Engel, der ihr gegenüber steht, vertritt die Tradition des geschwungenen Stiles. Das Lächeln der Engel, die sich von der Apsis bis zur Verkündigung an der Westfassade um die ganze Kathedrale schlängeln, wird immer lieblicher, ihr Faltenstil immer gelöster und ihre Bewegung immer freier. Maria und Elisabeth in der Heimsuchung sind die klassischsten Figuren der französischen Gotik, die auch in Deutschland bekannt geworden sind; offenbar haben sie als Vorbilder für die Statuen in Bamberg und Naumburg gedient. Sie sind ohne antike Vorbilder nicht zu denken. Die engsten Übereinstimmungen der beiden Kathedralfiguren mit antiken Beispielen können bis in die kleinsten Details von Drapierung und Gesichtsbehandlung nachgewiesen werden. Antike Statuen waren auch in jener Zeit noch ziemlich häufig anzutreffen, so daß es durchaus wahrscheinlich ist, daß es sich um eine Übersetzung eines antiken Vorbildes handelt. Auch Villard de Honnecourt hat gelegentlich nach Antiken gezeichnet, wie sein Skizzenbuch beweist. Was die Zusammenhänge mit Deutschland betrifft, so sei dazu die Ansicht des französischen Kunsthistorikers André Michel zitiert: „In dieser Schule bildeten sich einige der Meister der deutschen Skulptur, und vielleicht muß man dem kombinierten deutsch-französischen Einfluß jene Tendenz zum Ausdruck zuschreiben, jenes Suchen nach Charakter, das in der deutschen Kunst oft zur Grimasse wird und in der Entwicklung des Realismus eine beherrschende Rolle spielte.“

Aber bereits beginnt sich die für jede Entwicklung eines Stiles bezeichnende Spätphase abzuheben: Auch in der Gotik führt der Weg von der klassischen Beruhigung und von der idealen Schönheit monumental gestalteter Typen zur individuellen Charakterzeichnung und zur malerischen Auflösung der geschlossenen Form. Der elegante Joseph mit seinem ge-

kräuselten Bart, der den beiden klassischen Frauengestalten gegenüber steht, ist ein erstes Beispiel für diese Spätphase. Inhaltlich tritt die Neigung zum Genre und zur Anekdote immer mehr hervor. Aus der stolzen Mutter, die am Nordportal des Querschiffs von Notre-Dame in Paris in monumentalier Geschlossenheit mit ihrem Kind auf dem Arm als ein wahres Standbild steht, wird mit der Vierge dorée in Amiens eine offen gefallsüchtige Hofdame. Die Madonna am Hauptportal von Reims ist eine noch preziösere und elegantere große Dame. Diese Entwicklung beherrscht alle Themen. Die Figuren mögen in der Ile de France geistreicher und eleganter sein, in Burgund etwas derber; überall wird die Erfindung immer reicher, die die ikonographisch feststehenden Figuren in immer neuen Variationen anzutunnen weiß. Das großartigste Thema dieser Ikonographie, in dem alle Anstrengungen gipfeln, ist das Jüngste Gericht. Auch in seiner Gestaltung spricht sich eine immer freiere Interpretation des Lebens und ein immer stärkeres Suchen nach Bewegung aus. In Chartres war diese Darstellung noch konzentriert auf ihre elementarsten Motive. Paris, Amiens und Reims bereichern sie mit immer neuen Zügen, und in Bourges erreicht die Darstellung des Jüngsten Gerichts ihr höchstes Maß an bewegter und erfindungsreicher Komposition. Die Bildhauer, die hier am Werke waren, verraten aber schon einen sehr charakteristischen Zug des modernen Künstlers: sie glauben nicht mehr recht an die Idee ihres Motivs, sondern überlassen sich in begeisterter Schaffensfreude ihrer eigenen Fantasie. Dies geht vor allem aus der Wiedergabe der Hölle und ihrer Insassen hervor, die nicht nur groteske, sondern offen lustige Züge aufweisen.

6.

Die Glasmalerei

Was die Kathedrale ohne ihre farbigen Fenster ist, konnte man während des Krieges in Chartres sehen, als die wunderbarsten Glasgemälde Frankreichs in Sicherheit gebracht waren: ein nüchterner Raum ohne Seele. In dem kalten Licht herrschte nur die scholastische Vernunft und es war nirgends Platz für

mystische Versenkung. Alle Proportionen waren verändert, der Raum war kürzer und niedriger, und es fehlte ihm der unbeschreibliche Zauber der Unendlichkeit und sanften Harmonie, der früher aus ihm die mystischste Kathedrale gemacht hatte.

Die gotische Architektur enthält keine Wandflächen, auf der sich die Malerei ausdehnen könnte. Die Auflösung der Mauern führte sie ganz logisch zum Glasgemälde. Sie war dazu bestimmt, mit diesen leuchtenden Fenstern, die zugleich Abschluß und Lichtöffnung sind, ihre Vollendung zu finden. So sind die farbigen Kathedralfenster nicht nur Fresken aus Licht, sondern auch architektonische Elemente, die dem Innenraum erst seine Atmosphäre geben. Die ganze Lichtsehnsucht des Nordens, sein Heimweh nach dem Glanz der Firne und des südlichen Meeres strahlt aus ihnen zurück. Der Süden übernimmt sie erst viel später. Die edelsteinhafte Brillanz ihrer Scheiben gibt der Kathedrale die Kostbarkeit eines Reliquenschreins. Sie filtrieren das profane Licht der Außenwelt und halten alles zurück, was die Versenkung ins Gebet und in die Anschauung Gottes stören könnte. Im Durchgang durch die geheimnisvoll glühenden Bilder wird es ein heiliges Licht, in dessen mystischem Schein Gott gegenwärtig ist. Wenn die Architektur der Gotik Stein gewordene Scholastik ist, dann erhält die Kathedrale durch ihre Fenster den mystischen Charakter, der sie erst zum allumfassenden Ausdruck einer Zeit macht, die von einem Bernhard von Clairvaux so stark beherrscht ist wie von einem Thomas von Aquino.

Wie die Kathedrale selbst, so ist auch ihre Glasmalerei in der Ile de France entwickelt worden. Die Schulen von Saint Denis und von Notre-Dame in Paris bezeichnen ihren Ursprung für die französische Glasmalerei. Doch ist von ihren Werken kaum ein Bruchstück erhalten. Dann blüht in den ersten Jahrzehnten des dreizehnten Jahrhunderts die Schule von Chartres, wo in diesen Jahren das Langhaus und der Chor eingeglast wurden. Diese Schule war die bedeutendste des ganzen Landes, ihre Werke finden sich nicht nur in Bourges, Tours, Le Mans, Sens und Rouen, sondern auch in den Domen von Canterbury und Lincoln. Eine zweite, unabhängige Schule war in Lyon am Werk. Obwohl ihre Mitglieder Schüler nordfranzösischer Meister waren, halten sie doch sehr stark an byzantinischen Traditionen fest. Um die Jahrhundertmitte übernimmt die Pariser

Werkstätte die Führung mit den Fenstern für die Sainte-Chapelle (1248), die die größten sind, die überhaupt hergestellt wurden. Aus dieser Werkstätte stammen auch die beiden riesigen Rosen am Querschiff von Notre-Dame, von denen jede einen Durchmesser von 13,30 Meter hat und aus 85 Teilen zusammengesetzt ist. Die Fenster der hochgotischen Pariser Werkstätte zeigen einen grundlegenden Wandel im Farbcharakter: Aus der Gegenüberstellung von rotem Gitterwerk und blauem Grund entsteht ein beherrschender violetter Gesamtton, der die Fenster verdüstert. Ihre einzelnen Medaillons sind nicht mehr verbunden durch das bunte Ranken- und Laubwerk, das die Kontraste der frühen Fenster dämpfte. Auch ihre dekorativen Rahmen werden vereinfacht und zugleich verarmen sie. Diesen Glasgemälden fehlt der tiefen, religiöse Ernst und die selbstlose Hingabe der älteren Meister. Es sind Werke eines großen Ateliers, das kaum seinen Aufträgen nachkommen kann. Aber bei aller Flüchtigkeit im Detail ist die Gesamtwirkung immer noch zauberhaft. Die Hauptwerke der Pariser Schule sind die Rose in Soissons und die Chorkapellen in Clermont-Ferrand. Ihre Einflüsse sind in den Fenstern von Tours, Le Mans, Angers und Amiens zu spüren.

Die weitere Entwicklung ist dadurch gekennzeichnet, daß die Fensterflächen immer größer werden und man deshalb Zuflucht zu einer Technik nehmen muß, die weniger kostspielig ist. Man findet sie in der Grisaille, die zunächst die farbigen Figuren in breiten Borten umrahmt. Allmählich aber nimmt die Grisaille immer mehr auf Kosten der farbigen Fläche zu. Schon die Zisterzienser-Kirchen um die Mitte des zwölften Jahrhunderts hatten kleinere Grisaillefenster gekannt. Auf denjenigen des dreizehnten Jahrhunderts zeichnen aber nicht nur die Verbleiungen heraldische Blumen und Arabesken, sondern der Pinsel. Die aufgemalten Ornamente sind etwas heller als der Grund und manchmal leicht farbig gehöht. In Auxerre findet man zum erstenmal Grisaille- und Buntglas vereint. Aus dieser Kombination wächst Technik und Stil des vierzehnten Jahrhunderts. Der mystische blaue oder rote Grund, aus dem seit zwei Jahrhunderten die Figuren der heiligen Szenen geheimnisvoll hervortraten, wird alltäglich grau und kalt.

Die formale Entwicklung verläuft parallel zu jener der Skulptur. Auch hier Befreiung aus byzantinischer Starrheit. Das Ge-

rüst der Fenster besteht nicht mehr aus rechteckig aufeinander-treffenden Eisenstangen, die Verbleiung folgt den Umrissen der Medaillons und bestimmt die großen Linien der Komposition. Im vierzehnten Jahrhundert wird das Gerüst wieder ein rechteckiges Gitter wie in der Frühgotik, die Verbleiung wird sparsamer, da man inzwischen gelernt hat, größere Scheiben anzufertigen. Dadurch geht den Fenstern der kostbare Mosaikcharakter verloren. Sie äußern nicht mehr die naive Freude an der Farbe wie die früheren Werke. Es ist eine raffinierte Sensibilität für graue, weiße und gelbe Töne, die an ihre Stelle getreten ist. Zu der Grisaille kommt immer mehr farbloses Glas. Dadurch wird die Tonalität noch kälter. Auch Zeichnung und Komposition bekommen einen neuen Charakter. Die weitflächigen Fenster lassen nicht mehr die unzähligen, kleinen Szenen zu. Auf jedem Fenster prangt ein überlebensgroßer Heiliger unter einem Baldachin, der immer reicher wird.

Die Glasmalerei war so ausschließlich die Malerei des Kathedralzeitalters, daß ihr Stil und ihre Farbe auch auf jenes Gebiet der Malerei überging, das als einziges neben ihr Bestand hatte, und aus dem sie von Anfang an ihre Vorlagen entlehnt hatte: die Buchmalerei. Auch hier herrschen Blau, Purpur und Gold. Durch die Aufteilung in kleine Einzelszenen und die immer stärker hervortretende Liebe zum Minutiösen und Preziösen verlieren die Miniaturen sehr schnell den monumentalen Charakter ihrer byzantinischen Überlieferung. Das gotische Schönheitsideal drückt sich wie in der Skulptur durch übertriebene Feinheit und manierierte Eleganz aus. Um 1250 dringen immer mehr architektonische Motive ein, die die letzten Erfindungen der Hochgotik darstellen. In der Wiedergabe von Zeit-kostüm, Tieren und Pflanzen ist ein wachsender Realismus festzustellen, der aber nur im Detail wirkt und noch nicht das Ganze erfaßt. Wie in der Entwicklung der Glasmalerei, so wird auch hier der ursprüngliche Akkord Blau-Gold-Purpur durch fein abgestufte helle Töne abgelöst. Architektur, Skulptur und Malerei: Alle drei Künste vereinen sich in der Kathedrale zu dem wunderbarsten Gesamtkunstwerk, das Europa hervorgebracht hat. Was Jahrhunderte lang im Verborgenen gewachsen war, entfaltete sich mit ihr innerhalb weniger Jahrzehnte zu höchster Blüte. Kann da noch als dichterische Übertreibung gelten, was Rodin in seinem Kathedralenbuch schrieb? „Die Ka-

thedrale ist die Synthese des Landes. Ich sage es wieder und wieder: Felsen, Wälder, Gärten und Sonne des Nordens, alles ist zusammengefaßt in diesem Riesenleib, unser ganzes Frankreich ist in unseren Kathedralen, so wie ganz Griechenland im Parthenon zusammengefaßt ist.“

V. DIE VERMENSCHLICHUNG DER WELT

1.

Der Geist des späten Mittelalters

Auf ihrem Höhepunkt ist die Kunst der Kathedrale eine einzige Hymne auf die Herrlichkeit Gottes und seiner Schöpfung. Aber allmählich verschwinden die wirkenden Kräfte immer mehr hinter dem äußeren Bild der Natur und ihres höchsten Geschöpfes. Im Dienste des Menschen entdeckt die Architektur und die bildende Kunst bisher unbekannte Schönheiten. Eine Kunst aber, die dem Menschen dient, wird notwendigerweise zum realistischen Bildnis ihrer Zeit. Sie stellt kein Idealbild mehr vor die Gesellschaft wie die aristokratischen Epochen, sondern Spiegelbilder, mit denen ein auf Eroberung des Diesseits gerichtetes Bürgertum sich das Wesen seiner Herrschaft repräsentiert. Das Zeitalter der Kathedralen hatte sich mit der Religion des Heiligen Bernhard, mit dem Rittertum der Chansons de geste, mit der Politik Ludwig des Heiligen und mit dem Traum der höfischen Minne zu hohe Ziele für die menschliche Natur gesteckt. Vom vierzehnten Jahrhundert ab greifen immer mehr Entmutigung und Ernüchterung um sich. Der Mensch wendet sich mehr und mehr der Erde und ihren Freuden zu, die leichter erreichbar erscheinen als die entsagungsvollen Ideale der hohen Gotik. Aber diese Hinwendung zur Erde ist immer noch mittelalterlich gestimmt, denn sie geschieht immer mit einem schlechten Gewissen, das an Sünde und Tod denkt. In die Freude mischen sich Verzweiflung und Müdigkeit. Darin besteht der Niedergang des Mittelalters. Erst durch die Reformation und die Renaissance werden die beiden Grundstimmungen dieses Niedergangs, die asketisch übersteigerte Jenseitigkeit und die sündenbewußte Verweltlichung, wieder auf ein positives menschliches Maß gebracht: Die Reformation richtet den enttäuschten Glauben wieder auf, und die Renaissance reinigt die Weltbejahung von allen Skrupeln, indem sie ihn auf die Ebene der diesseitsfreudigen Kultur der klassischen Antike erhebt.

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts hatte die Buchmalerei solche Fortschritte gemacht, daß sie die Literatur übertraf in der Kunst, alle Einzelheiten einer Geschichte zu schildern. Huizinga hat gezeigt, daß der zugleich naive und raffinierte Naturalismus des fünfzehnten Jahrhunderts nicht die Renaissance vorbereitet, sondern die letzte Entwicklungsform des mittelalterlichen Geistes ist, der sich auf allen Gebieten nicht darin genugtun kann, jede Einzelheit zu präzisieren, jedes Bild und jeden Gedanken bis zum Ende zu entwickeln und jedem Begriff eine konkrete Gestalt zu geben. Was diese Spätkunst von der eigentlichen Renaissance trennt, geht am deutlichsten aus der Äußerung Michelangelos über die flämische Malerei hervor: „In Flandern malt man vor allem, um den äußeren Aspekt der Dinge täuschend genau wiederzugeben. Die Maler wählen mit Vorliebe Themen, die fromme Begeisterung hervorrufen. Aber meistens malen sie, was man eine Landschaft mit vielen Personen nennt. Obwohl sie das Auge angenehm berühren, ist darin weder Vernunft, noch Symmetrie, noch Proportion, noch bewußt gewählte Farbwerte, noch Größe: Kurz, diese Kunst ist ohne Kraft und Ruhm; sie will viele Dinge zugleich minutios wiedergeben, von denen ein einziges genügt hätte, um ihm die ganze Hingabe zu widmen.“ Huizinga hat die franko-burgundische Kultur des späten Mittelalters eine „Kultur, in der die Pracht die Schönheit zu ersticken droht“, genannt. Er hat dargelegt, wie die Kennzeichen des zeitgenössischen Denkens, auch in der bildenden Kunst wiederkehren. Es sind die Kennzeichen einer Geistesentwicklung, die ihre Bahn beendet hat: das Bedürfnis, jede Idee in eine genaue Form zu fassen, die Überfülle der Phantasie und die Neigung zum Systematisieren. „Der Flamboyant-Stil ist ein Nachspiel ohne Ende“, sagt Huizinga, „die Formen verlieren sich in ihren eigenen Entwicklungen, jedes Detail wird bis zur Erschöpfung behandelt; keine Linie ohne Gegenlinie. Die Form in ihrer Pracht überwuchert die Idee; das Ornament erfaßt alle Linien und Flächen. Es ist eine Kunst, in der jener Schrecken vor dem Leeren herrscht, der vielleicht ein Kennzeichen zerfallender Kulturen ist.“

Die Tendenz zur Vermenschlichung der Welt, die seit der Romanik die bildende Kunst bestimmt, hat in der hohen Gotik einen der seltenen „griechischen Augenblicke“ erreicht, in denen sich die glänzendsten Blüteepochen der abendländischen Kunst

über die Jahrhunderte hinweg begegnen. Griechisch war dieser gotische Augenblick nicht nur durch die unmittelbare Nachahmung antiker Vorbilder, er war es viel mehr durch die vollendete Harmonie, in der er das Ideal der schönen Menschengestalt mit einem das Vergängliche überwindenden Adel des Geistes verband. Die äußerste Anspannung aller menschlichen Kräfte, die eine solche Hochzeit verlangt, war nur einen Augenblick lang möglich, solange sie von religiöser Begeisterung getragen wurde. Diese Kräfte erschlafften. Die Tendenz zur Vermenschlichung der Welt sank vom Gipfel von Amiens und Reims und führte, ihres religiösen Impulses beraubt, zur Verweltlichung der Kunst, die bisher ausschließlich der Kirche und seit kurzem auch dem Adel gedient hatte.

2.

Die Malkunst

In den Stundenbüchern der späten Gotik feiert der dritte Stand seine künstlerische Auferstehung: Der Bauer, der Handwerker und der Kaufmann. Die Buchmalerei hat das gotische Frankreich in umfassenden Darstellungen festgehalten, in denen sich biblische Geschichten mit Szenen aus dem zeitgenössischen Leben mischen. Ein Hauptthema der Stundenbücher wird die bäuerliche Arbeit, die schon in den Monatsbildern an den Kathedralen ihre erste Gestaltung erfahren hatte. Aber diese einem Vierpaß eingeschriebenen Reliefs kannten noch nicht die Landschaft und die porträtgetreue Wiedergabe, die nun die malerische Darstellung dieser Zyklen bereichert. Die Miniaturen des schönsten Denkmals der Buchmalerei, die „Très riches Heures“ des Duc de Berry in Chantilly, bilden das umfassendste und geistvollste Gemälde des ländlichen Lebens aller Zeiten, das wir kennen. Im Gewand des Bauern vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts begegnet uns der ewige Sämann, Schnitter und Winzer. Man sieht sein häusliches Leben in all seiner zeitlosen Menschlichkeit. Diese kleinen Gemälde des ländlichen Jahres werden ergänzt durch die Schilderungen des aristokratischen Lebens und der feudalen Gesellschaft, die dem dritten Stand

übergeordnet ist. Die Landschaft, in der der Bauer pflügt und erntet, dient als Vordergrund für die genaue Darstellung eines prächtigen Schlosses, dessen Bewohner von lustigen Söllern und zinnenbewehrten Türmen in die lachende Welt hinausschauen, wenn sie nicht mit buntem Gefolge durch die Felder reiten. Diese innige Berührung der Welt des Adels mit jener des Bauern, die bildnerische Gleichordnung von Schloß und Hütte, gibt ein getreues Bild von der Gesellschaft am Ende des Mittelalters. Aber auch das ameisenhafte Dasein in den Städten gab den spitzigen Pinseln der Miniaturisten dankbaren Illustrationsstoff. Der Künstler, der am Beginn des vierzehnten Jahrhunderts Leben und Martyrium des Pariser Stadtheiligen St. Denis erzählt, tut dies noch ganz in der von der Glasmalerei bestimmten gotischen Konvention. Die Heiligengeschichte ist ihm jedoch nur ein Vorwand, um ein Bildnis der Stadt Paris nach dem Tode Ludwigs des Heiligen zu zeichnen. Er schildert das städtische Leben da, wo es am bewegtesten ist: an der Seine und auf ihren Brücken. Die ganze Cité füllt die Seite und bildet den Schauplatz für die verschiedenen Episoden des Berichts. Ihre Gassen und Durchgänge wimmeln von einem überaus geschäftigen Leben, und die Welt der Bürger, Handwerker und Studenten geht ganz selbstverständlich in diejenige des Heiligen über.

Die ersten Bildnisse sind in den Bauhütten der gotischen Kathedralen gemeißelt worden. Diese sehr idealisierten Darstellungen der Könige haben die Miniaturen übernommen. Aber nur langsam holt die Malerei den Vorsprung auf, den die Skulptur inzwischen in der realistischen Wiedergabe des menschlichen Gesichts gewonnen hat. Die überzeugende Lebensechtheit der Statue Karls V. vom Portal der Célestins ist von keiner der zahlreichen Miniaturen erreicht worden, die diesem bibliophilen König gewidmet wurden. Der erste Porträtiest von Rang, der aus der Buchmalerei hervorgegangen ist, war Jean Fouquet, der Maler des Hofes unter Karl VII. und Ludwig XI. Gesichert von ihm sind nur seine Buchmalereien, das Stundenbuch des Etienne Chevalier und die „Antiquités Judaïques“, in der er schon einige aus Italien entlehnte Renaissance-Motive einführt. Aber die Qualität, die er in seinen Miniaturporträts beweist, ist so charakteristisch und einzigartig, daß sie genügt, um ihm auch eine Reihe Tafelbilder zuzuschreiben. Im Schaffen Fouquets vollzieht sich der epochale Übergang von der Miniatur zum

Staffeleibild. Dieser Übergang bedeutet mehr als einen Wechsel des Formats und des Malgrunds: Er bedeutet die Emanzipation der Malerei, die sich damit der Vormundschaft des architektonischen oder graphischen Rahmens entzieht. Der Führungswechsel im Reich der bildenden Kunst, der sich seit dem vierzehnten Jahrhundert anbahnt, wird im fünfzehnten ganz offensichtlich: Auf das architektonisch und plastisch empfindende Mittelalter folgt die malerisch gestaltende Neuzeit. Die Vermenschlichung der Welt war an einem Punkte angelangt, von dem ab es nicht mehr möglich war, die Natur mit Bauwerken und Skulpturen dem Menschen noch unterwürfiger zu machen. Dies konnte allein die Malerei erreichen. Die malerische Empfindung des fünfzehnten Jahrhunderts ist so stark, daß sie nicht nur der Malerei die Führung gibt, sondern sich auch der Architektur und der Skulptur mitteilt.

Das Land, in dem sich diese Ablösung der Künste vollzog, war Flandern. Der Genter Altar der Brüder Van Eyck und ihre anderen Werke bezeichnen die Geburt des Tafelbildes, das zur Dekoration von privaten Innenräumen dient und von Raum zu Raum gebracht werden kann. Die Brüder Van Eyck galten lange als die Erfinder der Ölmalerei. Heute weiß man, daß sie sehr viel der Buchmalerei verdanken, die zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts auf dem Gipfel ihrer Entwicklung stand und der Tafelmalerei, die ihre ersten Versuche machte, Wesentliches geben konnte. Das Zentrum der Buchmalerei war aber Paris und das Berry. Sie war eine internationale Kunst, an der Franzosen und Niederländer, allerdings unter der Führung der letzteren, gleichen Anteil hatten. Der Übergang von der Miniatur zum Gemälde verlangt vom Maler eine viel genauere Beobachtung und eine geschlossenere Komposition, als es in der konventionellen Buchmalerei möglich war. Vor allem aber ergab sich aus diesen Forderungen die Notwendigkeit zur Wiedergabe der Raumtiefe. Ehe die hohe Renaissance die Linienperspektive erfand, hatten die Flamen schon das andere Mittel gewählt, das die Illusion des Raumes hervorbringt: die Luftperspektive. Aber die Tafelmalerei ist noch weit davon entfernt, es mit der Buchmalerei aufzunehmen. Was diese in ihrem Umfang hinter den Tafelbildern zurückstehen läßt, holt sie durch ihre Kostbarkeit und Raffinesse wieder ein. In Frankreich tritt die Tafelmalerei nur sehr vereinzelt auf. Während

die nördlichen Gebiete zahlreiche, aber sehr mittelmäßige Gemälde hervorbringen, bildet sich in der Provence ein Zentrum, das die Führung in der französischen Malerei übernimmt. In ihrer Hauptstadt Aix war Nicolas Froment das Haupt einer Schule, die trotz ihres provençalischen Ursprungs – Froment selbst stammte aus Uzès – unter starkem Einfluß des nordischen Realismus stand. Die Straße aus der Provence nach Belgien hatte seit der Antike nicht aufgehört, die beiden Meere miteinander zu verbinden. In ihren Etappenstädten Dijon, Moulins, Lyon und Avignon strömten die nach dem Mittelmeer wandernden flämischen Handwerker zusammen und schufen lokale Kunstsenschulen. So kommt es, daß ein Provençale aus Uzès der Kunst von Brügge oder Gent viel näher steht als jener von Florenz oder Siena, die im benachbarten Avignon mit Simone Martini einen blühenden Ableger gepflanzt hatte. Die beiden Hauptwerke der Schule von Avignon, die Marienkrönung eines gewissen Enguerrand Charonton aus Laon in Villeneuve-les-Avignon und die Pietà im Louvre, die von demselben Meister sein könnte, verraten zwar manchen italienischen Einfluß, jedoch stehen auch sie den Fresken der Sienesen in Avignon nicht so nah wie den Werken der Flamen. Man denke nur an den mächtigen, äußerst realistisch wiedergegebenen Schädel des Landpfarrers, der als Stifter vor der Pietà kniet! Im Norden ist es allein der schon vorhin genannte Jean Fouquet, der die Ehre dieser Gebiete rettet. Obwohl seine Miniaturen bei weitem vollendeter sind als seine Tafelbilder, erweist er sich doch in seinen Männerbildnissen als einer der kraftvollsten Maler seiner Zeit. In der Kathedrale von Moulins steht das Tryptichon eines unbekannten Meisters, dessen graziöse Zeichnung und engelhafte Reinheit der Töne auch eine Gruppe anderer Bilder auszeichnet. Man kann vor dieser Malerei zugleich an die zarte Lyrik eines Fra Angelico und an den analytischen Realismus der Flamen denken. Das Hauptwerk dieses Meisters von Moulins ist die Geburt in Autun. Die Jungfrau, die darauf ihre zerbrechlichen Hände ausbreitet, um ihr göttliches Kind anzubeten, vereint in sich alle Reize einer kleinen Bäuerin und einer feinen Patrizierin.

3.

Spätgotische Skulptur

Das späte Mittelalter ist für Frankreich das Zeitalter des Hundertjährigen Krieges. In dem verwüsteten Lande baute man keine Kathedralen mehr. Die Kunst konzentrierte sich an den Höfen einiger glanzvoller Fürsten, die schon an die Mäzene der Renaissance erinnern. Neben dem König Karl V., dem großen Bücherliebhaber, ist hier der Herzog von Berry zu nennen, der in seinem Schloß in Mehun und in seiner Hauptstadt Bourges Künstler aller Art, hauptsächlich aber Miniaturisten, beschäftigte. Der prächtigste Hof des ganzen Abendlandes war jedoch jener der Herzöge von Burgund in Dijon. Der burgundische Staat umfaßte nicht nur die reichsten Gebiete Europas, die flandrischen Provinzen, sondern auch die wichtigsten Durchgangsländer vom Norden zum Süden. Er hat nur rund hundert Jahre bestanden, aber in diesem Zeitraum war er der mächtigste Staat des Abendlandes. Die „Herzöge des Abendlands“ waren mächtiger als der „König von Bourges“, auf dessen und seiner Nachfolger Kosten sie sich dauernd neue Gebiete aneigneten. Wie prachtvoll es an ihrem Hofe zuging, können wir besser als aus allen Chroniken aus den Miniaturen und Gobelins entnehmen, die die Hoffeste von Dijon und die Zeremonien des Goldenen Vlieses schildern. Zu den Miniaturisten gesellten sich die Schüler der großen Flamen oder diese Meister selbst. Der Kanzler Rolin bestellte bei Jan van Eyck eines seiner glänzendsten Meisterwerke, die nach ihm benannte Madonna im Louvre. Ihre höchste Blüte erreichte die flämische Schaffensepoche in Burgund unter Karl dem Kühnen. Aber die gleiche Ursache, die aus der Vereinigung der beiden nicht nur geographisch zu sehr voneinander verschiedenen Provinzen eine nur vorübergehende machte, verhinderte es auch, daß die niederländische Malerei eine eigene burgundische Schule hervorgebracht hat: Die flämische Malerei war zu sehr aus der Kultur des städtischen Bürgertums geboren, um sich der ganz höfisch orientierten Kultur Burgunds anpassen zu können.

In der Skulptur aber lagen die Dinge anders. Unter der Führung von Claus Sluter setzt sich die burgundische Schule an die Spitze des gotischen Realismus. In ihrem Suchen nach

Ähnlichkeit und individuellem Ausdruck stehen diese kraftstrotzenden Figuren in seltsamem Gegensatz zu der weichen Eleganz der zeitgenössischen Malerei.

Am Beginn des vierzehnten Jahrhunderts wußten diese Bildhauer dem schweren Faltengepräge der damaligen Mode einen pathetischen Stil zu geben, der seinesgleichen erst wieder im Barock finden sollte. Sluters berühmtestes Werk ist der Moses-

- 12 brunnen im Garten der Karthause von Champmol bei Dijon, der nur noch das Bruchstück eines gewaltigen Kalvarienberges ist. Die sich windenden, massigen Gestalten der gefesselten Propheten, ihre riesigen Barock-Köpfe mit den von Wut und Verzweiflung verzerrten Gesichtern machen aus Sluter einen unmittelbaren Vorfahren Michelangelos. Der solide und ernsthafte Charakter der burgundischen Bildhauer scheint auf das pathetische Temperament des Holländers mäßigend gewirkt zu haben: Seine Klagefiguren vom Grabmal Philipps des Kühnen und die Portalskulpturen an der Karthause von Champmol zeigen den barocken Aufruhr der Formen und Gefühle gebändigt und geglättet. Bevor sich dieser energiegeladene Realismus im milden Licht der Renaissance entspannen sollte, brachte die burgundische Schule mit Antoine le Moituriers in düsteren Farben prangendem Grabmal für Philippe Pot ein ungemein packendes Meisterwerk dieser barocken Spätphase der mittelalterlichen Skulptur hervor.

4.

Der Ausklang der gotischen Architektur

Die Architektur des sterbenden Mittelalters in Frankreich kann sich nicht mit den prächtigen Stadtkirchen und Rathäusern vergleichen, die in diesen Jahrzehnten in Deutschland und den Niederlanden entstanden. Das vom Hundertjährigen Krieg verheerte Land hatte noch keine Kraft zu architektonischer Gestaltung. Die wenigen Denkmäler der „flammenden“ Spätgotik stehen am Rande des französischen Herzlandes. Das schönste und reinste von ihnen ist die Wallfahrtskirche von Notre-Dame-de-l'Epine, deren reich ziselierte Architektur umso

kostbarer wirkt, als sie sich aus der kahlen Kreidewüste der Champagne erhebt. Rouen besitzt neben der in goldschmiedhafter Zierlichkeit gearbeiteten Miniaturkirche von Saint-Maclou in dem steinernen Spitzenvorhang seiner Kathedralfassade zwei sehr charakteristische Beispiele dieses Stils, in dem der Stein zur züngelnden Flamme wird.

In der Profanbaukunst gehört der Justizpalast von Rouen mit den Rathäusern von Compiègne und Arras zu der Kette repräsentativer Bauten der reichen Handels- und Industriestädte, die sich längs der Nord- und Ostsee bis in das Baltikum erstreckt, und deren Hauptschmuckstücke die Rathäuser von Brüssel und Antwerpen sind. Das Haus des Jacques Coeur in Bourges ist das einzige französische Beispiel jenes Patrizierhauses, das in soviel reicherer Form und Zahl typisch für die Städte in den Niederlanden und in Deutschland ist.

Am Ende des englischen Krieges und der inneren Unruhen fand die feudale Gesellschaft und der gotische Stil nicht ihre Kraft zurück, sie starben langsam mit dem fünfzehnten Jahrhundert. Mode und Architektur wurden einfach. Die Gesichter, die eben noch von dem unerbittlichen Realismus der Maler und Bildhauer bis in ihre letzten Winkel durchforscht und zerklüftet wurden, begannen allmählich ein gefälligeres und idealeres Aussehen anzunehmen. Der Einzug der Landschaft in die Kunst kündigt ein neues Zeitalter der Kunst an. Zwischen der englischen Invasion und den Religionskriegen war es einigen Generationen vergönnt, in Ruhe und Frieden zu leben, und ihre Heiterkeit spiegelt sich in ihren Gesichtern wie in ihren Schlössern. Schon die letzten Valois, Karl VIII. und Ludwig XII., haben auf ihren Italienzügen wieder den Kontakt mit der Kultur des Mittelmeeres hergestellt, die den Franzosen immer so teuer war wie eine Kindheitserinnerung. Sie brachten aus Italien Künstler mit, die jedoch noch nicht stark genug waren, um auch die französische Kunst zu der Renaissance zu führen, die in ihrem Vaterlande im schönsten Aufblühen war. Das Grabmal des Herzogs Franz II. von der Bretagne, das Michel Colombe in der Kathedrale von Nantes errichtet hat, drückt wunderbar den Übergang zwischen der alten und der neuen Zeit aus. Französische Tradition und Form der Renaissance durchdringen sich in ihm in einzigartiger Harmonie. Nach zeitgenössischen Quellen stammt der Entwurf von Jean Péréal aus

Lyon. So hat die Loire die Renaissance von der glänzenden Stadt, die das Tor nach Italien bildete, quer durch Frankreich an den Atlantik getragen.

5.

Der Anbruch der Renaissance

Im Tal der Loire begegnet man auf Schritt und Tritt den Denkmälern der vordringenden Renaissance. Eine neue Zeit war gekommen, das Mittelalter hatte sich erschöpft. Die alten Traditionen rissen ab, und begierig griff Frankreich nach den schillernden Künsten Italiens. Die Völker lebten nicht mehr nebeneinander, sondern miteinander. Sie lernten ihre Art durch Kriege kennen, durch die sie in engste Berührung miteinander kamen. Frankreich hatte eben seine gefährlichsten Feinde überwunden. Der Hundertjährige Krieg war gewonnen, Burgund zerschmettert. Eine einheitliche strenge Organisation ließ alle Zügel der Macht in der Hand des Königs zusammenlaufen; das Königtum war im Begriff, ein absolutes zu werden. Im Mittelalter war der König Primus inter pares, und Gott herrschte über alles. Doch jetzt rückt langsam der Monarch an seine Stelle. Der erste Herrscher der neuen Form war Karl VIII. Klein, häßlich, ein leidenschaftliches Temperament, träumte er von phantastischen Taten, die ihn nach Italien führten, wo sich seine Träume ruhmvoll auflösten. Sein Nachfolger Ludwig XII. war nüchtern. Auch er kämpfte erfolglos um Mailand und Neapel. Aber diese Kriege hatten eine große kulturelle Bedeutung. Die neue Technik der Kriegsführung besiegelte das Schicksal des Rittertums, das nun etwas Vergangenes und Romantisches wird. Der Orlando Furioso und Don Quijote waren die einzigen Gestalten, die von seiner Herrlichkeit blieben. Karl VII. brachte reiche Beute aus Italien mit. Unter anderem die ganze Bibliothek von Pavia, die im Schloß von Blois untergebracht wurde. Die reichen Bürger und Bankiers taten es den Fürsten nach und wurden Mäzene. Besonders in Lyon blüht das Mäzenatentum, denn diese Stadt nahe der italienischen Grenze war während der Kriege Hoflager ge-

worden, in dem sich italienische Kaufleute und Dichter niederließen. Der charakteristischste Repräsentant der Renaissance auf dem französischen Königsthron war Franz I., der erste Bourbone. Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini, Lascari, Matteo Bandello, Luigi Alamanni und andere italienische Künstler und Humanisten zierten seinen Hof. Er gründete als Gegenstück zu der scholastischen Sorbonne das humanistische Collège de France und die Malerschule von Fontainebleau, die bald die Bedeutung einer Akademie für die französische Malerei annahm. Neue Universitäten entstanden auf seine Anregung in Nîmes, Bourges, Orléans und Toulouse.

Die Lust zu leben ist so überschäumend, daß sie selbst dem Tode seine Schrecken nimmt. Ligier-Richier stellt in seinem Grabmal für René de Châlons in Bar-le-Duc den Tod nicht als unheimlichen Knochenmann dar, sondern als eine elegante, anatomische Statue, die mit schwungvoller Geste ihr Herz dem Himmel darbietet. Neben dem größten Beinhaus des mittelalterlichen Paris, dem Charnier des Innocents, wurde 1548 die Fontaine des Innocents in Form eines antiken Pavillons neu errichtet. Hier, wo der populärste Totentanz Charles Villon zu einer seiner ergreifendsten Balladen über die Nichtigkeit menschlicher Größe inspiriert hatte, prangte jetzt der liebliche Reigen von Jean Goujons Brunnennymphen. Ihre harmonisch bewegten Gestalten, melodisch umspielt von dünnen fließenden Gewändern, verkörpern die reine Schönheit des Wassers, das aus ihren Urnen rinnt. Jean Goujon ist der sensibelste Bildhauer der französischen Renaissance. Seine Nymphen sind ganz losgelöst von der Atmosphäre des Todes, die bisher diesen Platz einhüllte. Was sie ausstrahlen, ist nichts als die reine Schönheit ihrer Körper, die durch ihre Gewänder eher gesteigert als verhüllt wird. Sie sind beseelt von heidnischem Lebensgefühl, das Gottheiten erfindet, in denen es die Jugend und die Schönheit besingen kann.

Derselbe Triumph des Lebens über die Unerbittlichkeit des Todes leuchtet aus den Grabmälern, die die Renaissance ihren Königen in Saint-Denis schuf. Die Gotik hatte die toten Monarchen dargestellt, wie sie mit gefalteten Händen auf ihren Grabplatten liegen und auf ihre Auferstehung warten. Dann hatte der Realismus die düsteren, in dicken Gewändern verhüllten Klagefiguren hinzugefügt, die aus den pomphaften Bei-

setzungszeremonien übernommen wurden. Vom Grabmal Ludwigs XII. ab werden die schlafenden Könige nicht mehr von Gestalten im Trauergewände der Zeit bewacht, sondern von allegorischen Figuren, die nicht den Schmerz um den Toten verkörpern, sondern seine Tugenden und damit sein Andenken mit Bewunderung erfüllen. Man baut über den Sarkophagen der Majestäten einen auf Arkaden ruhenden Tempel, der aus den Grabmälern Siegesdenkmale macht. Philibert Delorme meißelt einen kostbaren Triumphbogen, auf dem die Familie Franz I. betend kniet, während Reliefs auf dem Sockel ihre Ruhmestaten verkünden. Im Grabmal für Heinrich II. gibt Germain Pilon die Körper des schlafenden Königspaares voll atmenden Lebens in kaum verhüllter Nacktheit wieder, während er der Forderung nach Repräsentation dadurch genügt, daß er den König und die Königin in Staatskleidern auf dem Dache ihres Mausoleums knien läßt. Der betende König besitzt soviel Hoheit und die nackte Königin soviel Grazie, daß das von den vier Tugenden umstandene Denkmal die heitere Schönheit eines Festzuges ausstrahlt, dessen Harmonie mehr das Leben als den Tod verherrlicht. Von der Gruppe der von diesem Grabmal stammenden drei Grazien kann man kaum glauben, daß sie geschaffen wurden, um das Herz des Königs zu tragen. Ihre tänzerischen Gestalten sind eine einzige Verführung zum Leben, weit entfernt von jeder religiösen Idee, der das Mittelalter die Trägerinnen einer so kostbaren Reliquie unterworfen hätte.

6.

Die Malerei des Übergangs

Die volle Entfaltung der Renaissance wurde erst ausgelöst durch die Rückkehr Franz I. aus der Gefangenschaft nach Fontainebleau. Bis dahin war die neue italienische Kunst nur in einzelnen Werken und durch die Berichte von Reisenden nach Frankreich gelangt. Die Feldzüge hatten die Wiederaufnahme der Beziehungen zur antiken Kultur vorbereitet. Denn es war die Antike, die der französische Geist in der Begegnung mit ihrer durch Italien neugefaßten Form suchte. Was sich Frank-

reich in der italienischen Renaissance offenbarte, war nicht so sehr eine zu neuen Möglichkeiten führende Formensprache als sein eigener lateinischer Ursprung. Das Land der Kathedralen kehrte zu den Ordnungen der antiken Architektur und den nackten Marmorgestalten zurück, sobald sie ihm durch die italienische Renaissance wieder begegnet waren. Zuerst vermischtet man mit den Gewölberippen, Spitzbögen und Fialen die jenseits der Alpen gesehenen Säulen, Pilaster und Gebälke, um dann die gotischen Elemente ganz fallen zu lassen. Dann sanken die schweren Gewänder, und die Heroen und Nymphen prangten in strahlender Nacktheit. Schon hier bei den ersten Bildhauern der Renaissance zeigt sich jene Tendenz, antiker zu sein als die italienischen Lehrer der Antike, die für die anschließende Entwicklung so charakteristisch wird. Von Jean Goujon wurde einmal sehr treffend gesagt, er, dem höchstens die römische Kunst bekannt gewesen sein könne, habe die griechische Plastik neu erfunden.

Zum Schlusse stimmte auch die Malerei mit ein in den Hymnus ihrer Schwesternkünste auf die Schönheit des Lebens. Hier konnte Italien am meisten lehren. Denn in diesem Lande ohne Gotik besaß die Malerei Mauerflächen genug, auf denen sie sich reich entwickeln konnte. Als Franz I. Maler suchte, um die Galerien von Fontainebleau zu dekorieren, fand er in Frankreich niemand, dessen Fähigkeiten den Forderungen dieser Renaissance-Architektur entsprochen hätte. Nach der Schlacht von Marignano hatte er zwar Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto an seinen Hof geholt. Aber Leonardo beschäftigte sich in den wenigen Jahren, die ihm noch zu leben vergönnt waren, mehr mit seinen naturwissenschaftlichen Forschungen als mit der Bildung einer Malerschule, und Andrea del Sarto kehrte nicht mehr aus Italien zurück, wohin ihn der König mit dem Auftrag, Bilder zu kaufen, geschickt hatte. So kam es erst in Fontainebleau zur Bildung einer eigentlichen Schule, an deren Spitze der Michelangelo-Schüler Rosso Fiorentino und der aus Giulio Romanos Werkstatt hervorgegangene Primaticcio standen. Auch Cellini gab dort ein Gastspiel. Wenn diese Maler auch keine Genies waren, so besaßen sie doch das handwerkliche Können und den ganzen Reichtum der Renaissance-Dekoration, um die neue Kunst ihrer Heimat den Franzosen beibringen zu können. Sie lehrten, die Architektur mittels modell-

lierter oder gemalter Figuren zu beleben, deren Formen auch dann das Auge entzücken, wenn ihr Thema unklar bleibt. Selbst nachdem die so dekorierten Säle und Galerien im Schlosse des glanzvollsten Renaissancekönigs nicht mehr von der heiteren Pracht seines Hoflebens erfüllt waren, boten seine Innenräume und sein Park den aus ganz Frankreich und Flandern herbeiströmenden Künstlern einen Vorgesmack davon, was die Glücklicheren unter ihnen in Italien erwartete. Die Werke dieser italienischen Lehrer machten aus Fontainebleau eine Akademie, in der die jungen Maler fleißig kopierten und die die französische Kunst bis zum Auftreten Poussins beherrschte.

Unabhängig von der Invasion der antiken Götter und Helden erhielt sich die französische Maltradition in der Kunst des Bildnisses. Der französische Holbein ist Jean Clouet. Er stammt wahrscheinlich aus Flandern und hat ein imposantes Oeuvre hinterlassen, das hauptsächlich aus leicht farbig gehöhten Zeichnungen besteht, die ein meisterhaftes Spiegelbild der führenden Männer um den königlichen Hof geben. Was davon von der Hand Jean Clouets oder von der seines Sohnes François stammt, ist nicht immer klar. Auf jeden Fall aber bestechen diese Bilder durch ihren äußerst präzisen Strich und die eindringende Kraft ihrer Psychologie.

14 Die große geistige Gegenbewegung, die sich gegen Mitte des sechzehnten Jahrhunderts auch in Frankreich immer stärker gegen die Renaissance richtet, ist die Reformation, die in ihrer calvinistischen Form besonders bilderfeindlich ist: Es zeigte sich aber, daß die Renaissance in Frankreich so stark das Bewußtsein der eigenen antiken Herkunft geweckt hatte, daß es unmöglich war, die heidnische Freude an der unverhüllten Natur auszurotten. Die Dichtkunst, die Naturwissenschaft und die bildende Kunst hätten nie in ein solches Opfer eingewilligt, nachdem sie die Meisterwerke der Antike durch die Renaissance wiedergefunden hatten. Daß aber der von jenseits der Alpen importierte Formenapparat sich in Frankreich eine Verwandlung gefallen lassen mußte, die ihn nie mehr als eine äußerliche Hülle für nordisch gerichtete Inhalte werden ließ: das geht mehr oder weniger aus allen Werken dieser französischen Renaissance hervor. Das gotische Ideal schlank gestreckter, in ausdrucksvollen Kurven bewegter Körper ist bei Pilon und Goujon immer sehr deutlich spürbar. Selbst die in

Fontainebleau wirkenden Italiener können sich dieser gotisierenden Tendenz nicht entziehen, der sie den rein sinnlichen Glanz ihrer heimatlichen Kunst opfern. Die geheime Gotik wirkt überall unter der Renaissance-Oberfläche weiter, deren dekorativer Glanz so blendet, daß die gotische Seele meistens dahinter verschwindet.

VI. SCHLÖSSER UND PALÄSTE

1.

Die Residenzen

Was die Kathedrale für das Mittelalter war, das wird das Schloß für die Neuzeit: die Summe aller Künste im Dienst der das Zeitalter beherrschenden Idee. Die neue Religion, die aus der Renaissance erwuchs, ist weniger die Reformation als der Absolutismus. Das französische Königtum war durch seine gallikanisch gefärbte Tradition geradezu dazu prädestiniert, die neue, im Monarchen gipfelnde Staatsidee als eine gleichberechtigte Religion des Diesseits neben der kirchlichen Religion des Jenseits zu verwirklichen. In Frankreich ist nie der Papst der Statthalter Christi auf Erden gewesen, sondern der König, von dessen Salbung Renan sagt: „Frankreich hatte ein achtes Sakrament geschaffen, ein Sakrament, das nur in Reims zelebriert wurde, das Sakrament des Königtums“.

Mehr als in der Skulptur und in der Malerei hat sich der durch die Begegnung mit der Antike neu befruchtete französische Geist in der Architektur ausgesprochen. Von Karl VII. bis Heinrich IV. wurde Frankreich von einer wahren Bauleidenschaft ergriffen, in der sich die durch die inneren und äußeren Kriege gestauten architektonischen Kräfte zu einer neuen Blüte entfalteten. Der Hundertjährige Krieg hatte den königlichen Hof aus dem bedrohten Paris in das Loiretal vertrieben. Die Residenzen, die er sich in den nächsten zweihundert Jahren erbaute, bezeichnen die einzelnen Stationen der Rückkehr des Königtums in die Hauptstadt. Ludwig XI., der seine Jugend in Loches verbrachte, beendete sein Leben in Plessis-les-Tours, Karl VIII. begann den Umbau von Amboise, und sein Nachfolger Ludwig XII. ließ sich in Blois nieder. Franz I. schmückte das dortige Schloß mit den beiden berühmten Fassaden und baute nicht weit davon die glänzendste Schöpfung der Renaissance-Architektur, Chambord. Dann nähert sich die

Bautätigkeit mit Fontainebleau und Saint-Germain der Hauptstadt, um sich schließlich mit dem Louvre und den Tuilerien Heinrichs II. selbst zu erfassen. Der Einzug der Renaissance in Paris ist gekennzeichnet durch die Umwandlung der alten burgähnlichen Bauten in weltoffene Schlösser. Der alte Louvre Karls V. mit seinen Türmen und seinem Donjon macht einem Stadtschloß Platz. Chinon und Loches waren mächtige Zitadellen, die die Ebene von der Höhe ihrer Felsplateaus aus beherrschten. Diese Burgen hielten ihre Bewohner hinter ihren dicken Mauern gefangen, aus deren schmalen Fenstern ihr Blick sehnsgütig in die weite, aber feindliche Welt streifte. Langeais, Ussé und Chaumont sind auch noch Festungen, aber sie umschließen heitere Paläste. Hinter den massiven Türmen und nur von wenigen Öffnungen durchbrochenen Außenmauern öffnet sich der Bau gegen den Hof hin mit hellen Fenstern und Loggien, die den kriegerischen Panzer schwerfällig erscheinen lassen. In Chaumont wird eine Bresche in die Ummauung geschlagen, durch die man weit hinaus in die Ebene blicken kann. Aber immer noch behält das Schloß das Aussehen der Festung; Türme, Zinnen, Wassergräben und Ziehbrücken bestimmen sein Äußeres.

Dies ändert sich erst in Amboise und Blois. Amboise besitzt die erste Renaissance-Fassade, die sich mit Galerien und elegant gemeißelten Balustraden einladend öffnet. In Blois sind alle Spuren der Festungsarchitektur verschwunden. Das Haus des Königs ist bürgerlich geworden. Die beiden Fassaden, die Franz I. auf die der Stadt und dem Hof zugewandten Seite anbringen ließ, sind 1515 und 1525 mit allem Glanz erbaut worden, den die italienischen Vorbilder hergeben konnten. Statt des einfachen und malerischen Ziegelsteines verwendet diese Architektur den weißen Haustein, der, nur mit leichten Verzierungen versehen, allein schon durch seine Stofflichkeit wirkt. Der Schmuck ist konzentriert auf den Fries, der von einer Balustrade überragt ist. Der elegante Reichtum des italienischen Groteskenstils hat die knochenhafte Magerkeit des Flamboyant-Stils ersetzt. In die äußere Fassade wurden tiefe Loggien eingehöhlten, deren übereinanderliegende Reihen die Ordnung Bramantes übernehmen. Das Wunder von Chambord wirkt vor allem durch seinen sich ganz aus der mittelalterlichen Tradition entfaltenden Formenreichtum. Wie im

Mittelalter wird das Bild des Schlosses beherrscht durch die Ecktürme. Aber das Herz des Baues wird eingenommen durch die berühmte doppelte Wendeltreppe, die hinauf zu den Dächern führt. Dort oben in der luftigen Höhe wächst ein Wald aus Stein, in dem der Schloßherr und seine Gäste spazierengehen können wie durch zauberhafte Gärten. Dieser Festsaal im Freien ist der vollendetste Ausdruck der weltoffenen Lebensfreude, die die Renaissance beherrscht. Zugleich aber wirkt in ihm der gotische Geist, denn das Gewirr der aufragenden Zierformen erscheint nicht anders als der Wald aus Fialen und Strebebögen, der aus den Dächern der Kathedralen wächst. Das Mittelalter ist hier unter italienischer Hülle neu geboren. Wie Chambord, so steigen die neuen Schlösser, die nicht auf den Grundmauern der alten Burgen erbaut wurden, von den die Landschaft beherrschenden Höhen hinunter in die bequemere Ebene, wo sie sich in den Flüssen spiegeln. Azay-le-Rideau schmiegt sich in die Parklandschaft des Indre, über dessen Spiegel es sich neigt, um seine intimen Reize zu betrachten. Der zierliche Bau schwiebt auf seiner Pfahlgründung zwischen Wasser und Himmel. Auch Chenonceaux ist im Walde verborgen und vermählt sich mit der malerischen Atmosphäre des Wassers. Die über den Cher gebaute Galerie von Chenonceaux ist nichts anderes als eine von dem Zauberer Philibert Delorme verwandelte alte Mühle im Walde. Sie stammt aus dem Jahre 1580 und kündet schon jenes romantische Naturempfinden an, das sich aus den intimen Winkeln der Wälder und des Wassers nährt. Die Ära der Loire-Schlösser war damit abgeschlossen. Heinrich IV. bemüht sich, seine „bonne ville de Paris“ zu gewinnen, und nachdem sich die Monarchie mit ihm wieder in der Hauptstadt festgesetzt hat, verläßt sie sie nur noch, um sich im Sommer in Landschlössern zu erholen.

2.

Die Umgestaltung von Paris

Als Heinrich IV. nach Paris zurückkehrte, fand er eine trotz ihres ständigen Anwachsens baulich sehr vernachlässigte Stadt vor, der die repräsentativen Bauten, Plätze und Straßen fehl-

ten, die seit der Renaissance zu einer Hauptstadt gehören. Die Cité und die Viertel rechts der Seine zwischen Bastille und Louvre waren so verbaut, daß selbst die Seine zwischen den mit Häusern besetzten Brücken kaum mehr zu sehen war. Das Gewirr der engen Gassen erstikte nicht nur den Verkehr, sondern begünstigte auch Aufstände und den Bau von Barrikaden, zwischen denen der König Gefahr lief, wie in einer Mausefalle gefangen zu werden. Sicher waren es nicht nur strategische Gründe, die Heinrich IV. veranlaßten, das große Werk der Auflockerung zu beginnen, das seither aus Paris die übersichtlichste Hauptstadt Europas gemacht hat, sondern ebenso sehr das Bedürfnis nach Repräsentation. Der erste Schritt, den er zur baulichen Neugestaltung der Stadt unternahm, war die Vollendung des schon lange begonnenen Pont-Neuf. Er wurde die erste Promenade, auf der die Bewohner der lichtlosen Cité Luft schnappen konnten, und er wurde zum Nervenzentrum der Stadt, von dem aus sich die Chansons und Nachrichten verbreiteten in einer Zeit, die noch nicht das Café kannte. „*Gai comme le Pont-Neuf*“, diese bis heute lebendig gebliebene Sprachwendung beweist am besten die Popularität dieser Brücke. Aber Heinrich IV. verjüngte Paris nicht nur vor seinem Louvre. Mitten in das volkreiche Bastille-Viertel legte er das weite Geviert der Place Royale (heute Place des Vosges) und schloß ihn auf einer Seite mit einer Reihe von Wohnbauten ab, deren Einheitlichkeit und Symmetrie als Vorbild für die weitere Umrahmung dieses Platzes diente, der bis heute der geschlossenste von Paris blieb. Die zurückhaltende Größe dieser Anlage, die nur durch das diskrete Farbenspiel der roten Ziegel, hellen Hausteine und schieferblauen Dächer aufgelichtet wird, gibt ihr einen einzigartigen Zauber. Dieser Freilicht-Salon wurde zum Mittelpunkt des mondänen Lebens, das die Bewohner der umstehenden Hôtels von ihren Fenstern wie von Logen aus genießen konnten. Die zweite große städtebauliche Schöpfung Heinrichs IV., die dreieckige Place Dauphine, zeigt heute nicht mehr ihr ursprüngliches Gesicht.

Die Häuser um diese Plätze leiten einen neuen Stil ein, der vor allem durch die Regelmäßigkeit gekennzeichnet ist. Seine Ornamentik ist äußerst einfach und beschränkt sich auf die sparsame Verzierung der funktionell bedeutsamen Elemente. Es sind Häuser für bewußt in ihrer Zeit lebende Menschen, die

sich nicht unter einem aufgeklebten, imitierten Formenapparat verstecken wollen. Sie legen vor allem Wert auf Repräsentation und lassen deshalb weniger für ihre eigenen praktischen Bedürfnisse bauen als für die Gesellschaft, die sie bei sich empfangen. „Tenir hôtel“ das hieß früher „Hof halten“ in Stadtschlössern, in denen oft Hunderte von Vasallen und Dienern aufwarteten. Jetzt braucht nur noch der König seinen Louvre für diesen Zweck. Das Hôtel aber wird immer mehr zum Privathaus der reichen Familie. Da diese einen großen Teil des Jahres auf dem Lande verbringt, will sie auch in der Stadt möglichst viel Luft um sich haben, zumindest aber den Ausblick auf einen Garten. Sie braucht Salons für die Empfänge und Gäste, einen Hof, Ställe und Wohnungen für Karossen und Dienerschaft. Dies sind die Forderungen, die die französischen Architekten bei der Umwandlung des italienischen Palazzos leiteten, der ihnen als Ausgangspunkt bei der Schaffung des neuen Bautyps diente. Der italienische Renaissance-Palazzo ist von außen her konzipiert als ein massiver, in sich geschlossener Block. Er öffnet sich nur nach innen auf einen Loggien-Hof. Nach außen ist er abwehrend mit schweren Rustikaquadern gepanzert. Er ist mehr eine Stadtburg als ein Schloß. Das Hôtel öffnet sich gastlich nach außen. Es ist ganz vom Raum her entworfen, den es zuerst einmal in dem Ehrenhof schafft, um dann seine Besucher durch die der gesellschaftlichen Repräsentation dienende Folge von Vestibül und Treppenhaus in die Flucht der Salons und Galerien einzusaugen. Die eigentliche Schauseite ist der Straße abgekehrt, denn das Hôtel ist nicht für das Publikum gebaut, sondern für die Gesellschaft. Den Gästen zeigt es seine festlichste Seite an der Gartenfront, an der es sich mit dem Grün und den Blumenbeeten vermählt.

Aber auch im äußeren Gesicht brachte die Französisierung des Palazzos neue, sehr unitalienische, weil gotische, Züge zum Vorschein. Dieselbe Tendenz zur Auflösung der Mauerflächen durch schmale, hohe Fenster, die oft bis auf den Boden reichen, ist hier am Werke wie bei den Kathedralen. Und die steilen Dächer mit ihren fialenartig hochgezogenen Schornsteinen überwinden in einem durchaus gotischen Vertikalismus die barocke Liebe zu breit ausschwingender Architektur. Ein bezeichnendes Beispiel für diese Finkleidung des Palazzos in

den den formalen und gesellschaftlichen Idealen des absolutistischen Frankreich entsprechenden Stil stellt das Palais Luxembourg dar. Es ist eigentlich die Privatwohnung Maria von Medicis, aber durch seine Größe und seine Lage am Stadtrand ist es mehr Schloß als Stadtpalais, ein kleines Versailles vor Versailles. Sein Grundriß ist französisch: ein viereckiger Hof, hufeisenförmig von Bauten umfaßt, gegen die Straße abgeschlossen durch eine Mauer mit einem monumentalen Tor. Französisch sind auch die schlanken Fenster und das hohe Dach. Italienisch dagegen ist das Rustika-Mauerwerk und die Kuppel.

Das Innere des Hôtels in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wird vom Vestibül, den Salons – und bei großen Bauwerken von der Galerie, die als Festsaal dient, – beherrscht. Die eigentlichen Wohn- und Schlafzimmer spielen neben den Gesellschaftsräumen eine untergeordnete Rolle. Der Innenraum wirkt ganz durch seine harmonischen Proportionen. Auf Möblierung kann er fast verzichten, ohne leer zu scheinen. Sein Schmuck besteht aus zurückhaltender Skulptur und Malerei; Gobelins treten erst später auf. Als Prototyp dieser würdevollen und groß gesehenen Innenarchitektur erscheinen das Hôtel Lambert und das Hôtel Lauzun auf der Ile-Saint-Louis, die sich unter Ludwig XIII. aus einer Insel, auf der noch die Kühe weideten, in ein vornehmes Wohnviertel verwandelte, dessen architektonische Geschlossenheit und aristokratische Atmosphäre sich bis heute erhalten hat. Das andere Adelsviertel dieser Epoche, der Marais, ist mit der Revolution untergegangen. In seinen Hôtels nisteten sich das Handwerk und die kleine Bourgeoisie ein. Nur das Hôtel Carnavalet, die Wohnung der Madame de Sévigné, hat als Museum des alten Paris seinen ursprünglichen Charakter bewahrt.

Wer es sich von den Financiers, Ministern und den anderen reich gewordenen Besitzern der Pariser Hôtels leisten konnte, ließ sich auch noch einen Landsitz bauen, mit dem er gleichzeitig einen Adelstitel erwarb. Unbehindert von der städtischen Enge konnten dort die Architekten ihre Ideale frei verwirklichen. Die Grundrißanordnung bleibt dieselbe wie beim Hôtel, nur kann sich die Neigung zur Symmetrie und Regelmäßigkeit hier ungehindert entfalten. Das Landschloß ist noch mehr als das Hôtel ein in sich geschlossenes Ensemble, das die Ordnungsdee der Zeit verkörpert. Dieser Ordnung wird auch

die auf das Schloß bezogene Landschaft durch Alleen, Kanäle, Wasserbecken, geometrische Beete und Taxushecken unterworfen. Die Nebengebäude werden mit dem Hauptbau zu einem Rahmen vereinigt, aus dem sich der Mitteltrakt des Corps de Logis umso beherrschender erhebt. Die Innenräume sind weiter als in der Stadt, die Salons nehmen manchmal zwei Etagen ein. Vom großartigsten Landschloß des frühen siebzehnten Jahrhunderts, das Richelieu durch Lemercier in seinem Heimatdorf erbauen ließ, ist nichts mehr erhalten. Das Schloß von Vaux-le-Vicomte, von Le Vau für Fouquet geschaffen, ist der Landsitz eines prunkliebenden Financiers, der nicht mehr der strengen Größe der ersten Jahrhunderthälfte entspricht. Der bezeichnendste Durchschnittstyp dieser frühen Landschlösser ist Mansarts Bau in Maisons-Lafitte, der zugleich auch die gelungenste Synthese zwischen gotischer Höhentendenz und antikisierender Säulenordnung bietet.

3.

Die neue Malerei

Die europäische Malerei des frühen siebzehnten Jahrhunderts wird von dem heftigen Realismus Caravaggios und dem eklektischen Akademismus der Brüder Caracci bestimmt. Zwischen diesen beiden Polen bewegen sich auch die französischen Maler. Zu den Schülern der Bolognesen gehören Le Valentin, der nach einer glänzenden Laufbahn jung starb, und Simon Vouet, der aber nach seiner 1627 erfolgten Rückkehr aus Italien dem weicheren und luftigeren Stil der Venezianer den Vorzug gab. Er wurde der große Dekorateur der Schlösser und Hôtels. Nie gab es in Paris mehr Aufträge für Maler und Bildhauer als in jenen Jahrzehnten der ausbrechenden Bauleidenschaft. Viele von ihnen kamen aus Flandern, hauptsächlich als sich nach dem Tode von Rubens die Schule von Antwerpen auflöste. Die einen von ihnen setzten die Tradition der Schule von Fontainebleau fort und pflegten eine dekorative, pathetische Kunst, die anderen waren bescheidene flämische Handwerker, die aus der Schule der niederländischen Kleinmeister hervorgegangen waren und in



*Abb. 7. Callot, Komödiantische Szene
Nach einem Kupferstich*

den üppigen Stilleben der Gobelins ein dankbares Arbeitsfeld fanden. Ihre besondere Stärke war jedoch das realistische, unrhetorische Porträt. Der größte von ihnen, Philippe de Champaigne, hat in seinen zahlreichen Bildnissen das Gesicht der Pariser Gesellschaft verewigt und sich dabei ganz von der jansenistischen Klarheit und Nüchternheit leiten lassen, die als Reaktion auf die italianisierende Pseudoantike auf allen Gebieten zu beobachten ist. Die realistische Richtung in der französischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts wird oft zu Unrecht auf Caravaggio allein zurückgeführt. Sie entsprang in viel stärkerem Maße dem kritischen und stolzen Sinn des französischen Bauern, der sich nicht von dem Pomp der Hauptstadt blenden lässt. In den Gemälden der Meister dieses Realismus, der drei Brüder Lenain aus Laon, lebt soviel flämischer Einfluß wie jener Caravaggios, von dem sie sich aber zu befreien wissen. Ihr Hauptthema ist der pikardische Bauer, den sie so unerbittlich nüchtern darstellen, wie es die flämischen und holländischen Schilderer des bäuerlichen Lebens nie tun. Der mehr auf virtuose Licht- und Schattenreflexe ausgehende Realismus Caravaggios tritt

stärker im Schaffen der kleineren Meister wie Tournier, Challete und Tassel hervor. Als realistischer Chronist der Sitten geschichte seiner Zeit ist der Lothringer Callot unübertroffen. Seine Radierungen und Pinselzeichnungen besitzen die Unmittelbarkeit von Naturskizzen. Er ist weit herumgereist auf den Straßen Frankreichs und Italiens und hat auf ihnen verwilderte Soldaten, Vagabunden, Zigeuner und malerische Abenteurer aller Art gesehen, die das Land nach dem langen Kriege unsicher machten. Seine Schilderungen der Belagerung von Breda und La Rochelle und sein Panorama des Pont-Neuf sind die ersten modernen Bildberichte. Das genialste Werk seiner Radierung ist die Serie der „Misères de la Guerre“, in deren Blätter er als überlegener – ja oft amüsiert – Beobachter die Schrecken des Krieges wiedergibt.

- 15 Unzweifelhaft der größte und am meisten französische Maler ist Nicolas Poussin. Ohne die Werke Descartes' zu kennen, ordnet er die Welt der Form einem System der Vernunft ein, das am besten dem französischen Wesen entspricht. Die Bilder, die den jungen normannischen Bauern zur Malerei führten, waren die Werke der Schule von Fontainebleau und Stiche nach Raffaelischen Gemälden. Aus ihnen lernte er, was Reinheit und Adel der Form und Ausdruck sittlicher Werte bedeuten. Aber erst, als er in Rom den Denkmälern der Antike und der Renaissance gegenüberstand, wurde er zu jener Historienmalerei und zu jener Form der heroischen Landschaft inspiriert, die soviel Analogien mit der zeitgenössischen klassischen Tragödie aufweist. Poussin und Corneille suchen denselben Einklang zwischen der vergänglichen Geschichte und den ewigen menschlichen Seelenwerten, dieselbe Neubelebung der heroischen Vergangenheit aus der moralischen Wahrscheinlichkeit. Die Geschichte wird zum poetischen Vorwand für ein zeitloses moralisches Drama, das Poussin mit wachsendem Alter immer mehr seiner archäologischen Hülle entkleidet. Seine späteren biblischen Szenen haben nur noch die ewigen menschlichen Gefühle zum Vorwurf. Seine stärkste Besonderheit zeigt er in der Behandlung der Landschaft. In ihr entdeckt er ein tiefes Leben, das sich in mythologischen Gestalten personifiziert. Die Landschaft erscheint nicht wie bisher als Rahmen und Hintergrund einer figurlichen Komposition, sondern als eigentliches Grunderlebnis des Bildes, das durch griechische, römische oder biblische Szenen motiviert und

bereichert wird. Seine letzten Werke, die Reihe der Jahreszeiten, erreichen eine bis dahin nie verwirklichte Durchdringung von Natur und Mensch. Was seine Zeitgenossen am meisten in Poussins Gemälden bewunderten, war weniger ihre moralische Größe und ausgewogene Komposition als die Musikalität ihrer Formen. Auch über die gefühlvollsten und heftigsten Themen herrscht die lineare Melodie, so wie in der Tragödie auch die leidenschaftlichsten Ausbrüche nie die Musik des Verses zerstören.

Auch die Kunst von Poussins großem Zeitgenossen Claude Gellée (Claude Lorrain) inspiriert sich an der von Geschichte getränkten Ruinenlandschaft Italiens. Aber für ihn spricht sich die Landschaft in ihren malerischen und atmosphärischen Reizen aus. Er wird nicht müde, Sonnenauf- und -untergänge am Meer zu malen, die sehr stimmungsvoll durch Tempel oder Baumgruppen eingeraumt werden. Die kleinen Figuren, die die architektonische Staffage bevölkern, nehmen aber nicht wie bei Poussin am Leben der Landschaft teil. Sie sind offenkundige Zutaten, Konzessionen an den Zeitgeschmack, die er meistens durch einen Schüler anbringen ließ.

Claude Lorrain hat sein ganzes Leben in Rom verbracht, Poussin arbeitete nur zwei knappe Jahre in Paris, wohin man ihn fast mit Gewalt entführen mußte. Nach dem Tode Ludwigs XIII., der ihn zur Dekoration der neuen Louvre-Galerie berufen hatte, kehrte er sofort wieder in seine Wahlheimat zurück. Damit war der erste Versuch mißlungen, die dem Zauber des Südens verfallenen führenden Künstler Frankreichs in die nationale Ordnung einzufügen, die im königlichen Hofe gipfelte. Die Absicht zur Schaffung einer französischen Malerei-Schule sollte erst unter dem neuen König, Ludwig XIV., gelingen. Aber das Erscheinen Poussins unter seinen Pariser Verehrern genügte, um einen Kultus der Poussinisten zu schaffen, dessen Dogma durchdrungen war von jenem kartesianischen Geist der Raison und Clarté, der alle Erscheinungen des klassischen französischen Zeitalters prägte. Mit Poussin hatte Frankreich einen Maler gefunden, aus dessen Werke sich jene nationalen Grundsätze ableiten ließen, die man unter dem Begriff „französischer Klassizismus“ zusammenfaßt. Die didaktische Systematisierung dieser Prinzipien ist das Werk des jungen Malers Charles Lebrun, der unter dem Patronat Colberts die Akademie gründete. Die mit-

telalterliche Ausbildung des Malers als Lehrling und Geselle eines Meisters war durch die Renaissance unterbrochen worden. Hier sollte die Akademie einspringen. Der akademische Unterricht, den Lebrun aus der in Poussins Malerei enthaltenen Doktrin entwickelte, gab der französischen Kunst die unbestreitbare Hegemonie in Europa.

4.

Louvre und Versailles

Nie hat ein König bei seinem Regierungsantritt ein glanzvollereres Erbe angetreten als der junge Ludwig XIV. beim Tode seines alten Ministers Mazarin. Alles drängte dazu, der mächtigen Stellung des Königtums den glanzvollen Ausdruck zu verleihen, den es als Verkörperung der französischen Staatsidee verlangen konnte. Und alsbald setzen sich alle Kräfte in Bewegung, um auch die Bildende Kunst in den Dienst dieser Idee zu stellen. Colberts Oberbaubehörde wurde der äußere Rahmen einer Organisation, die sich mit ihren beiden Akademien bis heute bewährt hat. Die Person Ludwigs XIV. wurde zum Thema der nationalen Kunst. Aber man sollte sich davor hüten, als Grund für diese Apotheose des Königs nur die Eitelkeit des Menschen zu sehen, denn der Ruhm des Königs, für den alles geschah, war nichts anderes als die Größe Frankreichs. Die dringendste Aufgabe für diese Staatskunst war, ein würdiges Schloß für den König zu schaffen. Colbert war der Ansicht, daß der mächtigste König Europas auch im prächtigsten Schlosse wohnen sollte. Seit langem hatte die Monarchie keine dauernde Residenz mehr. Sie verbrachte wohl den Winter im Louvre, in den Tuilerien oder im Palais Royal, den Sommer aber in Saint Germain und den Herbst in Fontainebleau. Nun aber zeigte sich immer mehr die Notwendigkeit, daß der König am Sitz der Regierung seine dauernde Residenz aufschlug. Deshalb mußte endlich der Louvre beendet werden. Unter Franz I. begonnen, von Ludwig XIII. fortgesetzt, schloß sich der moderne Louvre durch die lange Galerie längs der Seine an die Tuilerien an, ohne zu einem Abschluß gekommen zu sein. Was dem Bau vor allem not tat, war eine repräsentative Schauseite auf die Stadt.

Der Zweikampf zwischen der barocken Konzeption einer solchen Fassade durch den berühmtesten Baumeister der Zeit, Bernini, und dem französischen Empfinden, dieser Zweikampf, der sich aus dem Wettbewerb um die Louvrefassade ergab, ist eines der wichtigsten Ereignisse in der Entwicklung des französischen Klassizismus. Berninis verworfener Plan hatte für Paris ein römisches Denkmal in der ganzen Massigkeit seiner nationalen Tradition vorgesehen, und dies widersprach dem französischen Gefühl, in dem immer noch die gotische Tendenz des Skelettbau herrschte. Frankreich verlangte aufgelockerte Bauten, deren Außenmauern von zahlreichen Fenstern durchbrochen waren. Auch war es ganz unmöglich, daß der Louvre Ludwigs XIV. das strenge Gesicht einer Festung zeigte, während die Galerie Pierre Lescats mit den musikalischen Reliefs Jean Goujons die ganze Grazie der Renaissance entfaltete. Hamann machte auf die gotischen Proportionen der dünnäuligen Stützenpaare aufmerksam, die Perrault als Kolonnade vor die eigentliche Wand stellte, indem er sagte, man könne sich über den Öffnungen zwischen ihnen Spitzbögen statt des geraden Gebälkes denken. Aber hinter der majestätischen Fassade blieb der für den König vorgesehene Wohntrakt unvollendet, denn die Liebe Ludwigs XIV. gehörte dem Landschloß, das sein Vater in Versailles hatte bauen lassen.

Versailles ist das Werk von drei Baumeistern verschiedener Epochen. Lemercier hatte 1630 das Landschloß Ludwigs XIII. mit seiner freundlichen Fassade aus Ziegel- und Haustenen erbaut. Levauf faßte den Marmorhof durch vorgeschoßene Flügel ein, und Mansart verband schließlich auf der Parkseite die beiden Bauten Levau durch die Spiegelgalerie, fügte im Norden und Süden die weitausladenden Flügel an und stimmte das vierteilige Werk durch geschickte Bereicherungen und Überarbeitungen aufeinander ab. Die Schönheit Versailles liegt in erster Linie in der Einfachheit und Logik seines Plans, der es gestattete, aus dem idyllischen Hôtel Lemerciers das Prachtschloß des Sonnenkönigs zu machen. Das kleine Hôtel zwischen den unverhältnismäßig großen Flügeln wurde auf ausdrücklichen Wunsch des Königs beibehalten, der die Wohnung seines Vaters respektieren wollte. Seine bürgerliche Einfachheit und der malerische Charakter seiner Back- und Hausteinwand bildet einen sehr reizvollen Kontrast zu den majestätischen Säulen-

ordnungen der Parkfronten. Der Park ist das unvergleichliche Meisterwerk Lenôtres, der die Mittel seiner Kunst – Alleen, Kanäle, Grünflächen mit und ohne Beete, Ronds-Points, Taxushecken und Wasserbassins – als wahrer Landschaftsarchitekt einsetzt und den Park so innig mit dem Schloß verbindet, daß man sich beide ohne einander nicht vorstellen kann. Dieselbe organische Einheit wie im Grundriß herrscht in der inneren Einteilung des Baues: im Zentrum das Allerheiligste mit dem Schlafgemach und dem Kabinett des Königs, daran anschließend die Räume der königlichen Familie und die Büros der beiden Minister, während in den Seitenflügeln die politischen Ausführungsorgane der Monarchie untergebracht sind. Versailles ist eine Symphonie. Es ist das umfassendste Gesamtkunstwerk, das Europa hervorgebracht hat. In ihm vereinigen sich alle, seit der Kathedrale ungeheuer erweiterten Gestaltungsmöglichkeiten zur Apotheose der absoluten Monarchie. Alles wird hier beherrscht von dem hierarchischen Prinzip, das das Zeitalter regiert. Seine Außen- und Innenarchitektur strahlt über ganz Europa aus und mit ihr Kunst und Kunstgewerbe, Mode, Dichtung und Weltanschauung des französischen Klassizismus.

Die Ateliers, in denen der innenarchitektonische Schmuck von Versailles entstand, lagen nicht, wie in Fontainebleau, um das Schloß selbst, sondern in Paris. Dort war die Manufacture des Gobelins, die aber nicht nur Bildteppiche herstellte, sondern ebenso Möbel und alle Arten von Innendekoration, dort war die Académie des Peintures et Sculptures und die Académie d'Architecture. Auf dem Pont-Notre-Dame und an den Seine-Kais entstanden die ersten Kunsthändlungen. In den neuen Hôtels wurde eine Galerie für die Gemälde und Kunstgegenstände reserviert, mit denen der Hausherr seine Kultur bewies. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde in der großen Galerie des Louvre mit dem Salon de Peinture et de Sculpture die erste öffentliche Kunstausstellung geschaffen. Damit trat die Kunst aus dem begrenzten Kreis der Sammler und Mäzene vor das Publikum, dessen Meinung mehr und mehr Einfluß auf sie zu nehmen beginnt. Ganz Paris konnte nun mitreden in den Fragen, die bisher nur in den Ateliers und Akademien diskutiert wurden. Jetzt besaß Paris auch eigene Maler. Der glänzendste Porträtißt seines selbstzufriedenen Bürgertums ist Largillière, während Rigaud das pompöse Staatsbildnis pflegt.

Dem Ruhme des Königs diente die Hauptstadt, indem sie das städtebauliche Werk Heinrichs IV. fortsetzte und neue Plätze anlegte. Die Place des Victoires und die Place des Conquêtes (Vendôme) wurden geschaffen, um Statuen Ludwigs XIV. zu umrahmen. Am Boulevard errichtete die Stadtverwaltung mit der Porte Saint Denis und der Porte Saint Martin zwei Triumphbogen für den in Flandern siegreichen König. Aber auch der König ließ sich die Ausgestaltung von Paris angelegen sein. Auf ihn geht die Schöpfung der beiden schönsten städtischen Promenaden zurück, der Gärten des Luxembourg und der Tuilerien. Das majestätischste Denkmal, das er Paris schenkte, ist das Hôtel des Invalides, dessen von Mansart erbaute Kuppel zu jenen Wundern an schwebender Eleganz gehört, die man wie ihre Schwestern über der Peterskirche und über dem Dom von Florenz nie vergißt. Wie im Zeitalter der Kathedralen wett-eiferten die großen Städte des Landes mit Paris, um durch glanzvolle Bauten und Platzanlagen der Idee der Zeit zu huldigen. Toulouse errichtete sein Kapitol, Lyon die Place Bellecour, Montpellier den Triumphbogen auf dem Peyrou. Überall legte man die breiten Ringstraßen der Boulevards auf dem Gelände der eingeebneten Wälle und Stadtgräben an, die das Land nicht mehr brauchte, da es sich durch die Macht des Königs vor allen Invasionen geborgen fühlte.

5.

Das Rokoko

Die Ruhe und Sicherheit, die Frankreich unter der langen Regierung Ludwigs XIV. gefunden hatte, schuf ein Klima, in dem der Kunst immer mehr die Aufgabe zufiel, das Leben zu verschönern und den Geist zu zerstreuen. Die großen Probleme der Religion und der nationalen Organisation waren gelöst, alles strebte danach, das gesicherte Leben so schön und heiter wie möglich zu gestalten. Im Jahrhundert Ludwigs XV. sind es nicht mehr die hohen Themen des Glaubens, des Staates und der Geschichte, die die Künstler locken, sondern die angenehmen Seiten einer unbeschwertten Existenz. Die Schönheit stellt sich in

den Dienst der Welt, sie wird weltlich im französischen Sinn des Mondänen. Die seit 1737 regelmäßig zweimal im Jahr stattfindenden Salons und die vielfältigen persönlichen Beziehungen der Watteau, Boucher und La Tour verdichteten das Verhältnis von Kunst und Leben zu einer vorher nie erreichten Einheit.

Für eine so auf den Genuss des Lebens eingestellte Gesellschaft war die Wohnkultur der klassizistischen Epoche zu streng und feierlich. Man suchte nun Bequemlichkeit, lichtere und fröhliche Räume.

- ¹⁸ Die Formen der Möbel biegen sich in eleganten Schwüngen, sie werden menschlicher und vielfältiger als ihre architektonischen Vorgänger. Die Kunstschnitzer des achtzehnten Jahrhunderts, die Ebenisten, haben mit ihren Fauteuils, Kommoden, Sofas und Tischchen Möbel geschaffen, in denen sich Form und Zweck, Phantasie und Logik vollendet durchdringen. Sie sind eine so treffende Ausdrucksform der Gesellschaft, für die sie erfunden wurden, daß sie zu den typischsten Denkmälern gehören, die diese Zeit hinterlassen hat. Besonders deutlich bringen die Sitzmöbel den Geist der Zeit zum Ausdruck. Sie laden den Körper zur Entspannung ein, aber nicht zum Schlaf, und wer sich in einen dieser Fauteuils setzt, versteht, daß er geistreich sein muß.

Diesen sinnenfrohen Lebensgenießern und geistreichen Gesellschaftsmenschen erschienen die würdigen Götter und Helden Poussins steif und altmodisch. Die saftige Farbenfülle der Flammen entsprach ihnen mehr. Und so kündigt sich schon zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts die Reaktion auf den strengen Klassizismus mit Versuchen an, das Joch Poussins abzuschütteln. Es fehlte nur noch ein großer Maler, der fähig war, dem gewandelten Lebensgefühl durch Verfeinerung und Spiritualisierung der Rubensschen Sinnesorgien Rechnung zu tragen.

- ¹⁷ Er erschien in der Gestalt von Watteau. Dieser junge Flame aus Valenciennes kannte nicht nur die Meisterwerke von Rubens und Tizian, er transponierte sie in die leichtere Tonart seines Jahrhunderts. Worin diese Spiritualisierung besteht, läßt sich am schönsten erkennen, wenn man die Liebesgärten des späten Rubens mit den thematisch aus ihnen entwickelten „Fêtes galantes“ Wattaus vergleicht. Aus den großen naiven Kinderaugen seiner graziösen Dämmchen und den schwärmerischen Gesichtern ihrer geschmeidigen Kavaliere strahlt eine unfaßbare, zarte Melancholie. Seine Kunst besitzt den morbiden Reiz des

früh verstorbenen Genies (Watteau starb mit siebenunddreißig Jahren an der Schwindsucht). Keine Figur in seinen Bildern, zu der er nicht Modellstudien gemacht hätte. Seine Skizzenbücher wimmeln von rasch hingeworfenen, äußerst lebendigen Rötelzeichnungen. Aber die so eingefangenen Gesten, Silhouetten und Faltenspiele werden in seinen Gemälden verwertet zur Schöpfung einer Traumwelt der Sehnsucht und Poesie. Nur in seinem letzten Werk, dem Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint, hat Watteau die Wirklichkeit seiner Zeit nicht in eine ideale Sphäre erhoben, sondern sich mit der farbig ungemein kultivierten Schilderung des Lebens in einer Kunsthandschrift begnügt. Zusammen mit dem „Indifférent“ und dem „Gilles“ stellt dieses Gemälde eine der großen Gipfelleistungen der Malerei dar, in denen die Farbe vibriert und die Formen zärtlich umstreicht. Die gedämpfte Brillanz seiner Palette und seine graziösen Sujets fanden zahlreiche Nachahmer, aus denen sich Lancret besonders hervorhebt.

Was die Maler von Watteau lernten, war der lockere, schöne Farbauftrag, die virtuose Eleganz des Métiers: Qualitäten, die der Lieblingsmaler des achtzehnten Jahrhunderts, Boucher, lange nicht in diesem Maße besaß. Wie Lebrun unter Ludwig XIV. steht er als Herrscher über die Akademie und die königlichen Manufakturen im Mittelpunkte des Kunstlebens. Sein Erfolg ist mehr aus seiner Gewandtheit als aus der Originalität seines Künstlertums zu erklären. Sein Einfall, die olympische Hierarchie umzukehren und Venus auf den Thron Jupiters zu setzen, fand den begeisterten Beifall einer Zeit, die die Frau verehrte wie kaum eine andere zuvor. Seine wollüstig modellierten Kammerkätzchen werden zum Schönheitsideal seiner Generation. Er ist in allem größer und vollblütiger als Watteau. Wo jener nur zart andeutete, wird Boucher sehr eindeutig und frivol. Er ist der Schöpfer der Schlafzimmermythologie. Seine Buketts aus blondem Fleisch, in denen der weiße Teint der Nymphen gegen die sonnengeröteten Körper ihrer Verehrer gestellt ist, sind nicht als Museumsstücke gemalt worden, sondern als amüsante Dekorationen für intime Räume. Freilich wird das Kolorit dieses äußerst fruchtbaren Produzenten oft bedenklich süß. Wenn Boucher trotzdem als der repräsentative Maler des Stiles Louis XV. erscheint, dann gerade deshalb, weil er nichts ernst nimmt und seine Bilder mit so viel graziöser Phantasie komponiert.



Abb. 8. Fragonard, Pascha

niert, daß einen seine charmanten Tricks den Duft lebendiger Blumen vergessen lassen. Die letzte Stufe in der Entwicklung dieser erotischen Mythologie bezeichnet Fragonard. Die schönen Damen Watteaus machen sich im langsamem Menuettschritt zur Einschiffung nach Cythera auf, und die Göttinnen Bouchers vergessen auch in ihrer prickelnden Nacktheit nicht, daß sie eigentlich Marquisen sind. Bei Fragonard werden aus den Fêtes Galantes erotische Genrebilder von unverhüllt sinnlichem und malerischem Temperament. Er ist aber ohne Zweifel der reinblütigste Künstler in diesem Genre, dessen Pinsel bis dahin nie gehesene Feinheiten im Spiel von Licht und Halbschatten auf dem rosigen Fleisch seiner genüßlichen Bacchantinnen wiederzugeben weiß.

Auch die Bildhauer, die noch unter Ludwig XIV. sich mit einer so michelangelesken Gestalt wie Puget unabhängig von den Tendenzen der Malerei zu halten wußten, entgehen nun nicht mehr den malerischen Reizen des Rokoko. Die Bewegung des Rocaille-Stiles ergreift die Kleidung wie die Architektur. Coustous Pferde von Marly, die heute die Champs-Elysées flankieren, bäumen sich wilder als jene Girardons oder Coysevox'. Am stärksten wirkt der vom Barock entfachte Aufruhr in Pigalles Grabmal für den Marschall von Sachsen in Straßburg, das wie das steingewordene Pathos einer Leichenrede von Bossuet erscheint. Bouchardon hält sich der Gefahr des Abgleitens in eine gefällige Boulevardkunst fern, die die Skulptur seiner Zeit bedroht. Seine Büsten und vor allem seine Fontaine in der Rue de Grenelle zeigen, daß die Einheit des Stiles nicht geistreichen Charme ausschließt. Er ist ein Nachzügler des siebzehnten Jahrhunderts und ein Vorläufer des Empire. – Der Bildhauer, der für seine Kunst am meisten Nutzen aus der Vorherrschaft der Malerei zu ziehen weiß, ist Houdon. In der Eleganz seiner Faltenwürfe und Akte ist er seinen besten Zeitgenossen gleich. Worin er aber ein bis Rodin unerreichter Meister ist, das ist die Kunst, ein Gesicht zum Sprechen zu bringen. Unter seinen feinnervigen Fingern wurde auch der flüchtigste Ausdruck des Lebens im Gesicht seiner berühmtesten Zeitgenossen festgehalten.

Die zeitlosesten, weil rein menschlichen, Schöpfungen der Malerei des achtzehnten Jahrhunderts sind die Bildnisse. Nattier ist der getreueste Schilderer der aristokratischen Schönheit des kapriziösen Frauentyps seiner Epoche. Spät im achtzehnten Jahr-

hundert halten seine schönen Damen mit ihren ruhigen Gesichtern immer noch die Würde des siebzehnten Jahrhunderts aufrecht. Erst allmählich lassen sich diese marmornen Geschöpfe in intimeren Momenten überraschen, in denen sie ihre einstudierte Pose fallen lassen und etwas von ihrem Gefühlsleben preisgeben. Die vollständigste Bildnisgalerie der Gesellschaft unter Ludwig XV. verdanken wir dem Pastellstift von Quentin de La Tour. Die meisten seiner Porträts sind nicht bestellte Werke, sondern wurden von dem dauernd auf der Jagd nach interessanten Gesichtern befindlichen Maler aus rein künstlerischen Gründen geschaffen. Es sind die sprechenden Gesichter der mondänen Causeurs, der schönen Schauspielerinnen, der verschlagenen Politiker, Literaten und Financiers, die er im Augenblick ihres lebhaftesten Ausdrucks festhält.

Neben dieser Kunst der großen Welt lebt die kleine Bourgeoisie, wie sie Chardin in ihrer ganzen Bescheidenheit und stililen Poesie gestaltet hat. Chardin hat sein ganzes Leben in den engen Straßen zwischen St. Sulpice und St. Germain-des-Prés verbracht, wo ein Jahrhundert früher die Brüder Lenain gearbeitet hatten. Der Sohn eines Kunstschnitzlers erbte von seinem Vater den Sinn für das solide Handwerk und das schöne Material. Er begann damit, Küchenstillleben zu malen, dann fügte er auch die Köchin, die Herrin und die Kinder dazu. Aber diese Figuren ordnen sich ganz in die stillenhaften Ruhe ein. Sie schauen den Betrachter nicht an, sondern sind ganz für sich da. Der Maler wird von ihnen nicht mehr gerührt als von den einfachsten Dingen, die er mit derselben sachlichen Andacht darstellt wie ein Menschengesicht. Überall atmet die friedliche Atmosphäre stiller Häuslichkeit. Diese unprätentiöse Malerei Chardins unterscheidet sich grundlegend von der flämischen und holländischen Schule, mit der man ihn oft in Verbindung gebracht hat. Chardin will nichts wissen von der virtuosen Brillanz der Flamen und der Präzisionstechnik der Holländer. Er entdeckt eine neue Schönheit in der liebevollen Betrachtung der Dinge. Seine Malerei zeichnet sich durch eine einzigartige Lockerheit, die aber in den Dienst eines tektonischen Bildaufbaus gestellt wird, aus. Er setzt die Töne so exakt in ihren Werten nebeneinander, daß er auf die sonst in der Ölmalerei üblichen Zwischentöne verzichten kann und dadurch das Entzücken der Impressionisten bildet.

Die Kunst, mit dem Dasein zu tändeln, hatte das achtzehnte Jahrhundert so vollendet entwickelt, daß es nach seiner ironischen Phase nun auch in der sentimentalnen Behandlung des Lebens sein Vergnügen finden wollte. Die Romane Rousseaus und Bernardin de Saint-Pierres stellen die Revanche des Herzens gegenüber dem Verstande dar, und wie man über die Schicksale der „Nouvelle Héloïse“ und von „Paul et Virginie“ Tränen vergoß, so fühlte man sich auch durch die unschuldigen Geschöpfe gerührt, die Greuze ihren Krug am Brunnen zerbrechen oder unter dem Glücke ihrer täubchenhaften Brautschaft erbeben ließ. Die geleckte Malerei dieser Bilder paßt sehr gut zu ihrem moralisierenden Inhalt. Greuze ist jedoch so sehr Kind seines Jahrhunderts, daß er es sich nicht versagen kann, die erbauliche Mission seiner jungen Mädchen durch eine leicht perverse Sinnlichkeit zu kompromittieren. Die Empfindsamkeit galt aber nicht nur den Menschen, sondern schloß auch die Natur in sich ein, deren Frische Rousseau der Künstlichkeit des Salonlebens gegenübergestellt hatte. Das neue Verhältnis zur Natur zeigt sich am besten in den Phantasien Hubert Roberts über die Ruinen, Vollmondnächte und Zypressen, die er in Italien gesehen hatte.

6.

Die Baukunst des Rokoko

Wenn das achtzehnte Jahrhundert in Europa auch in der bildenden Kunst ein französisches genannt werden kann, dann verdankt dies Frankreich allein seiner Architektur. Denn was von Portugal bis Russland nachgeahmt wurde, war nicht seine Malerei oder Skulptur, sondern die Architektur seiner Schlösser. Unter Ludwig XV. stand aber nicht mehr das Schloß im Mittelpunkt der Bautätigkeit, sondern der intimere Landsitz, das Stadtpalais und öffentliche Bauten und Platzanlagen. Die vorher auf Versailles konzentrierten Anstrengungen der Architektur widmeten sich nun wieder der Verschönerung von Paris. Auf dem linken Seine-Ufer entwickelt sich das Quartier Saint Germain und auf dem rechten Ufer schiebt das Faubourg Saint Honoré seine eleganten Hôtels gegen die Champs-Elysées vor. Jacques-Ange Gabriel gab diesen westlichen Adelsvierteln mit seiner Place Louis XV. (Concorde) und seiner Ecole Militaire

ihren monumentalen Abschluß. Die würdigen Adelsspaläste des Marais und der Ile-Saint-Louis wurden zugunsten der heiteren und komfortableren Bauten der neuen Quartiers aufgegeben. Wenn Paris die schönste und übersichtlichste aller alten Hauptstädte ist, dann verdankt es dies seinen architektonischen Ensembles, von denen die Place de la Concorde ohne Zweifel das glanzvollste ist. Paris besitzt keine schönere Anlage als diesen weiten Platz, in dem sich die festlichste aller Architekturen mit der Anmut der französischen Natur vermählt. Die Kolonnade von Perraults Louvre-Fassade hat sich an den beiden Hôtels an der Nordseite des Platzes nicht nur verdoppelt, sondern auch verfeinert. Die Unendlichkeit des Platzes nimmt dieser Säulenordnung alles Kolossalische. Wie das Petit Trianon, das derselbe Architekt als intimes Gartenhaus für den des Pompes überdrüsigen König im Park von Versailles baute, so beweist auch seine Ecole Militaire, daß die Baukunst am wenigsten von der kühlen Eleganz des Klassizismus abgewichen ist, und sich auch dann ihrer repräsentativen Würde bewußt blieb, als sich Malerei, Skulptur und Innendekoration der graziösen Tändelei der Schäferpoesie hingaben.

Auch die großen Provinzstädte schmücken sich mit neuen Plätzen, Hôtels und öffentlichen Bauten. Sie sind mehr als in Paris Rahmen des modernen Lebens geblieben, weil viele dieser Städte, vor allem Bordeaux, im achtzehnten Jahrhundert den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreichten. Das Gesicht der französischen Provinzstadt wird von den Denkmälern beherrscht, die die beiden Hochzeiten der französischen Kunst geboren haben: von der Kathedrale und den Hôtels des achtzehnten Jahrhunderts. Aber nicht nur die reiche Bourgeoisie und die hohen Beamten geben sich der „douceur de vivre“ hin, sondern die ganze Stadt. Überall entstehen die Promenaden, die dem Bürgertum Gelegenheit geben, nicht nur sich selbst, sondern auch die Natur zu genießen, auf die man von diesen Ringstraßen und Terrassen aus hinausblicken kann. Dem opulenten Hofe Stanislaus Lezinskys, des Schwiegervaters Ludwigs XV., verdankt Nancy mit der Place Stanislas und der anschließenden Carrière mit ihren noblen Hôtels, Triumphbögen und eleganten Gittern das geschlossenste und schönste architektonische Ensemble, in dem sich die intimen Reize des Stiles Louis XV. entfalten wie in keiner anderen Bauschöpfung der Zeit.

VII. DIE REINE MALEREI

1.

Die französische Revolution

Die Revolution des Jahres 1789 ist der tiefste Einschnitt in der europäischen Geschichte. Sie erst trennt endgültig das Mittelalter von der Neuzeit, in dem sie eine Gesellschaftsordnung einführt, die auf der Freiheit des Einzelmenschen ruht. Die alte Gesellschaft führte den Einzelnen von der Geburt bis zum Tod eine vorgezeichnete Bahn. Der Künstler war Glied einer Handwerkstradition, er lernte sein Handwerk bei seinem Vater oder bei seinem Meister und bemühte sich, ihm zu folgen. Die königliche Akademie hatte zwar viele Prinzipien dieser alten Ausbildungsform übernommen, aber der theoretische Unterricht begann sich immer mehr auf Kosten der praktischen Zusammenarbeit im Atelier auszubreiten. So hatte sich allmählich die Geboundenheit der künstlerischen Tradition aufgelockert. Trotzdem bleibt die Kontinuität der Stile bis zum Rokoko innerlich gewahrt, und das barocke Element, mit der höfischen Gesellschaft verbunden, war bis zum Ancien Régime wirksam geblieben als Ausdrucksform einer epochalen Geisteshaltung. Diese Welt wurde mit dem Bastillensturm endgültig entthront und zertrümmert, und damit wurde die Kunst um ihre öffentliche Tradition gebracht. Das wirkte sich sowohl auf die Künstler selbst wie auf das Verhältnis des Künstlers zur Umwelt aus. Die moderne Gesellschaft überlässt das Talent uneingeschränkt der Führung durch seine Berufung. Der handwerkliche Charakter der künstlerischen Position, ihre Bezogenheit auf den Lebensauftrag, schwindet endgültig. Die Kunstschulen überlassen dem Schüler die freie Wahl seiner technischen Mittel. In Ausstellungen und Kunsthändlungen bietet der Künstler seine Werke einer ihm unbekannten, allgemeinen Öffentlichkeit dar; die Kategorie der Originalität wird zum entscheidenden Kriterium und führt dazu, die Inspiration zu überschätzen und die Technik, das Handwerkliche in der Kunst, zu vernachlässigen.

Die Verkündung der Menschenrechte hat auch in der Kunst die seither andauernde Revolution ausgelöst. Die Emanzipation des Individuums äußert sich in der Malerei als Emanzipation der Farbe. Im neunzehnten Jahrhundert wird die Farbe immer mehr zum Eigenwert, der unabhängig von der Form besteht. Die berühmte Zolasche Definition des Bildes als eines „Stückes Natur, gesehen durch das Temperament eines Künstlers“, besiegelt endgültig das Schicksal der konventionellen Form, die nun der freien, farbigen Interpretation der einzelnen Malerindividualität überlassen wird.

2.

Das Empire

Die Kunst der Revolutionsjahre beginnt keineswegs revolutionär. Die meisten Bildberichte von den Aufständen und dem Leben in den Gefängnissen, auf deren Darstellungen sich die malerische und graphische Produktion dieser Jahre in der Hauptsache beschränkt, sind anekdotische Schilderungen, die noch ganz den geistreichen Charme des Ancien Régime atmen. Auch Louis Davids archaisierende Staatskunst ist im malerischen Sinn unrevolutionär. Noch im Zeitalter der zärtlichen Schäferspiele und galanten Mythologien hatte er mit seinem „Schwur der Horatier“ ein Denkmal der römischen Strenge und des stoischen Bürgersinns geschaffen, die zu den Idealen der Republik gehören sollten. Als revolutionär empfand man neben dem programmatischen Stoff auch den Kommandoschritt der Komposition, die puritanische Härte der Tendenz. Aber gab sich sein Naturell hierin ganz echt? Seine streng stilisierende und idealisierende Geschichtsmalerei hinderte ihn nicht daran, in Schilderungen aus dem zeitgenössischen Geschehen einen neuen Realismus einzuleiten. Das Bild, das er von dem in seiner Badewanne ermordeten Marat gemalt hat, erscheint gerade durch seinen mit antikischen Mitteln kombinierten Wirklichkeitsgehalt als das Meisterwerk der Revolutionsmalerei. Dieser unmittelbare Wahrheitsgehalt äußert sich auch in seinen eindrucksvollen Porträts, wiewohl er sie selbst als Nebenergebnis seiner repräsentativen Malerei betrachtete. In ihr benützte er, um die bekämpfte Tradition des höfischen Barock zu umgehen, das antike Formideal,

um zur programmatischen Monumentalität zu kommen. Als Napoleon zur Macht kam, erkannte er sofort in David einen Künstler, der – wie er selbst – die Formen der Antike für die Gestaltung der Gegenwart zu verwerten suchte, und so machte er ihn zum offiziellen Maler seines Empire, der im Reiche der Kunst so diktatorisch herrschte wie der Kaiser in der Politik. Seine Schüler Gérard und Girodet verstanden seine Lehre gut, durch die Uniformen der Generale und ihrer Grenadiere die heldisch geschwellten Torsi antiker Heroen durchzufühlen zu lassen. Neben David führte Prud'hon, unkämpferisch und unprogrammatisch und eben deshalb vielleicht der reinere Künstler von den beiden, die malerische Tradition vom Rokoko zur Romantik hinüber. Der Tribut, den auch er dem klassizistischen Zeitgeist in Form von Wand- und Deckenbildern mit Staatsaktionen entrichtete, wiegt nicht schwer. Sein Wesentliches gibt er in bekannten Bildern wie „Die Entführung der Psyche“ und den Bildern Josephinens, der Gemahlin Napoleons, getragen von einem lyrischen Eros, der rein und poetisch ist und nichts mehr hat von der Lüsternheit der vergangenen höfischen Dekadenz.

Die Revolution hatte keine Zeit zum Bauen; dagegen trug sich Napoleon mit bedeutenden städtebaulichen Projekten. Er wählte den Platz für den großen Triumphbogen auf der Höhe der Champs-Elysées, der den Plan für das ganze westliche Paris bestimmte. Aber beendet wurde unter seiner Regierung nur das Juwel des Arc-du-Caroussell, während der riesige zum Ruhme der Grande Armée gebaute Arc de l'Etoile erst vollendet wurde, als man die Asche des Kaisers in feierlichem Zuge in den Invalidendom überführte.

Je weniger die in innere und äußere Kämpfe verwickelte Zeit befähigt war, sich in großen Bauten auszusprechen, desto mehr konzentrierte sie sich auf die Schaffung eines neuen Wohnstiles, der ihrem gewandelten Ideal der Lebensführung vollendet entsprach. Der Begriff „Empire“ erweckt zu allererst die Vorstellung von einfachen und edlen Inneneinrichtungen, von geradlinigen Möbeln, die alle spielerischen Arabesken abgeworfen haben und in ihrer strengen Zweckgerechtigkeit den nüchternen technischen Sinn des befreiten – und schnell wieder unterjochten – Bürgertums verkörpern, das im republikanischen Römertum sein demokratisches Vorbild erblickt.

3.

Die romantische Malerei

Die Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert zeigt aufs neue die ewige Bestimmung Frankreichs, ausgleichend und vermittelnd zwischen dem romantischen Traum des Nordens und dem klassischen Realismus des Südens zu wirken. Die Auseinandersetzung zwischen Delacroix und Ingres ist nur eine durch die in der Revolution ausbrechenden Ideen besonders akut gewordene Phase dieser Polarität, die sich im neunzehnten Jahrhundert verdoppelt um die Gegensätze zwischen Autorität und individueller Freiheit, Tradition und Fortschritt. Schon Gros war ein Opfer dieses Konfliktes geworden. Sein Beispiel wirkte aber bei der jungen Generation nicht abschreckend. Es löste unmittelbar eines der Gemälde aus, auf die das Prädikat „epochemachend“ angewendet werden muß: Géricaults „Floß der Medusa“. Géricault, Schüler von Gros, ist eines der für die französische Kunst so typischen jungen Genies, die sterben, ohne das volle Maß ihres Talentes gegeben zu haben. Seine dramatische Darstellung der verhungerten und verdurstenden, dem Wahnsinn nahen Schiffbrüchigen packt nicht nur durch die mächtige Bewegtheit des Stoffes, sondern durch die Größe der inneren Auffassung, mit der hier aus einem aktuellen Tagesereignis ein Epos menschlichen Heldentums gemacht wird in einer Zeit, die sich schon wieder bürgerlich beruhigt hatte.

Durch den frühen Tod Géricaults ging die Führung im Kampfe gegen die klassizistische Reaktion an Delacroix über; die beiden bilden das funkelnende Doppelgestirn heroischer Romantik. Schon sein erstes Gemälde, das er im Salon von 1822 ausstellte, die „Barke Dantes“, machte Sensation durch die grünlichen Leiber der Ertrunkenen und die unheimliche Beleuchtung. Das Bild, das auch rein stofflich die durch die Erklärung der Menschenrechte eingeleitete Revolution auf ihrem Höhepunkt zeigt, ist seine „Barrikade“, auf der das pulvergeschwärzte Volk von Paris, von der Freiheit geführt, gegen die alte Ordnung anstürmt. In zahlreichen Schriften hat Delacroix die Rechte der individuellen Inspiration gegen die klassischen Regeln verfochten, wie er sie in der ausgewogenen Komposition



Abb. 9. Delacroix, Selbstbildnis

und der statuenhaften Zeichnung Davids sah. Zu ihrer Verteidigung holten die Schüler des klassizistischen Meisters den Hohepriester der reinen Zeichnung und des edlen Stiles, Ingres, aus Rom. Nach seiner Rückkehr in die Arena griff dieser mit seiner „Apotheose Homers“ in die Auseinandersetzung ein. Die Rivalität der beiden Maler füllte die ganze erste Jahrhunderthälfte, aber wichtiger als ihre doktrinäre Seite ist ihre malerische. Delacroix macht nach seiner „Barrikade“ eine Reise nach Marokko, von wo er mit unvergeßlichen farbigen Eindrücken zurückkehrt, die er in leuchtenden, ganz auf ungebrochen nebeneinander gesetzten Farben aufgebauten Gemälden gestaltet. Daraus resultiert eine neue Beziehung zwischen Form und Farbe. Delacroix malt seine Bilder, er zeichnet sie nicht. Er trägt die Farben in sich gegenseitig steigernden Kontrasten nebeneinander auf, vermittelt die Harmonie zwischen ihnen,

und dann erst faßt er die so aus der Farbe geborenen Formen in kühn zupackende Umrisse. Wenn er keine unmittelbare Schule gebildet hat, so ist Delacroix doch durch diese Entfesselung der Farbe zu einem der Väter der reinen Malerei geworden, wie sie sich seitdem jede Künstlergeneration neu als Aufgabe stellt.

Seltsame Duplicität der Erscheinungen! So wie Géricault und Delacroix stehen David und sein Schüler Ingres beieinander. Aber während sich für David der Klassizismus der Form vom Programm her ergibt, liegt Ingres das Bedürfnis nach reinster Form im Wesen. Und so ist Ingres verliebt in den Adel der empfindsamen Linie und ihre harmonische Melodie, die ebenso in seinen Gemälden die schwelenden Formen weiblicher Akte zum Klingen bringt, wie sie seine Bildniszeichnungen kostbar macht. Seine zahlreichen Schüler ließen sich vor allem durch sein Dogma der vollendeten Form bestechen, in der sie einen festen Halt inmitten der chaotischen Bewegungsfülle der Wirklichkeit sahen. Er war ein begeisterter Lehrer, durchdrungen von seiner Mission, als letztes Glied einer jahrhundertealten Tradition. Sein begabtester Schüler, Chassériau, ein Kreole, war auch eines der früh verstorbenen Wunderkinder seines Jahrhunderts. Zwischen zwanzig und fünfundzwanzig hatte er Bildnisse gemalt, die den abstrakten Stil seines Meisters weicher und sinnlicher variierten, und einige figürliche Kompositionen, in denen ein raffinierter Exotismus lebte. Aber eine Reise nach Algier brachte auch ihm die Offenbarung der Farbe, die ihn in das Lager Delacroix hinüber führte.

Rousseaus Ruf zurück zur Natur war zuerst auf dem Umweg über die Antike befolgt worden. Um das Jahr 1830 aber fand sich eine Gruppe von Malern zusammen, die des städtischen Kunstbetriebes und Atelierstreites überdrüssig wurden und sich im Wald von Fontainebleau niederließen, wo sie wie Einsiedler in innigem Umgang mit der Natur lebten. Obwohl Corot nicht offiziell zur Schule von Barbizon gehörte, muß er doch dieser Gruppe von Malern zugerechnet werden, die eine neue visuelle Revolution vorbereitet haben. Als Sohn einer wohlhabenden Familie hat er immer nur zu seinem eigenen Vergnügen gemalt. „Ich bin nur eine Lerche“, sagte er einmal, und in der Tat ist seine Malerei ein einziges stilles Jubellied auf die intime Schönheit der Landschaft und des Lichts. Aus dem

bescheidensten Winkel weiß er eine unsagbare Poesie und reine Harmonie zu lösen, die die einfachsten Dinge verwandelt. Er ist ein Lyriker des Lichtes und der silbrig gedämpften Atmo-

sphäre und weiß bis dahin von keinem Menschenauge erkannte Feinheiten im Schauspiel der Natur sichtbar zu machen. Keiner der Maler von Barbizon besitzt seine Subtilität des Auges und des Naturempfindens. Dabei verliert er sich nie in Einzelheiten oder ins Genre, seinen intimen Bildformaten wohnt ein zauberhafter Einklang von Anmut und Größe inne. Théodore Rousseau, das eigentliche Haupt der Schule, kommt geradenwegs von Ruysdael und seinen majestätischen Eichen, aus deren geheimnisvollem Rauschen er die mystische Lockung der Natur vernimmt. Daubigny geht den verborgenen Reisen schattiger Flussufer nach, während Dupré mehr wirkungssichere Effekte sucht und Troyon ein Meister der Tierdarstellung ist.

Paris und seine Bourgeoisie, vor der sich Corot und die Maler von Barbizon auf das Land zurückgezogen hatten, fand in



Abb. 10. Daumier, *Odysseus*

Daumier einen kritischen Porträtiisten, der wie alle großen Genies sich nur schwer in die Strömungen der zeitgenössischen Kunst einordnen lässt. Er ist ein Generationsgenosse der romantischen Revolte, aber ebenso sehr kann er als Frucht der ganzen europäischen Kunst betrachtet werden, in der sich ihre größten Meister erkennen. Rembrandt und Rubens sind in ihm und Tintoretto und Michelangelo. Aber er denkt nicht an sie, wenn er das Gesicht der zeitgenössischen Gesellschaft mit

einem bisher unerhörten psychologischen Scharfblick zeichnet. Die neue Technik der Lithographie wird das seinem Temperament ideal entsprechende Gestaltungsmittel. Seine Zeichnung besitzt die souveräne Freiheit des Meisters, der mit dem geringsten Aufwand Urkräfte freizulegen weiß. Wie in Balzacs *Comédie Humaine* ersteht in seinem Werke die ganze menschliche Fauna seiner Zeit, vom König und seinen Ministern bis zu den Clochards. Ihre Dummheit und Heuchelei, ihr Egoismus und ihre Gerissenheit erscheinen in dramatischer Zuspitzung. Doch Daumier ist nicht nur ein Satiriker und pathetischer Ankläger, er hat auch Humor, der das Komische im ewig Menschlichen sieht. Erst nach seinem Tode hat man auch den Maler Daumier entdeckt, und heute werden seine Gemälde wie das „Drama“, die „Wäscherin“ oder der „Don Quijote“ mehr bewundert als seine Lithographien. Ihre Qualität liegt nicht in ihrem meistens sehr eintönigen Kolorit, sondern in der Art, in der sie aus groß gesehenen, von Atmosphäre umhüllten Körpern und Flächen zusammengebaut sind.

In der Bildhauerei äußert sich die romantische Vorliebe für die malerische Bewegung, die die klassizistische Regelmäßigkeit sprengt, in einem Zurückgreifen auf den Barock. Die Kolossalgruppe von Rudes „Marseillaise“ am Triumphbogen erscheint trotz ihrer historischen Gewandung als plastisches Gegenstück zu Delacroix' „Barrikade“. Wie der Maler, so ließ sich auch der Bildhauer vom Pathos seines Themas zur Entfesselung einer rauschenden Bewegung hinreißen. Unter den römischen Harnischen und gallischen Kostümen lebt die stürmische Leidenschaft der romantischen Revolution. Rodin hat Rudes Statue des Marschalls Ney als Beispiel für die Möglichkeit, Bewegung in der Plastik auszudrücken, besonders hoch geschätzt. Im Vergleich mit seinem Rivalen David d'Angers erscheint der Schöpfer der „Marseillaise“ als der einzige Bildhauer von Genie, den die Romantik hervorgebracht hat.

Die Kolonnaden an den Tempelfronten des Palais Bourbon und der Madeleine, die Arkaden der Rue de Rivoli, der große Triumphbogen und die Säule auf der Place Vendôme: das sind die einzigen Baudenkmäler, die das Empire in Paris hinterlassen hat. Die Restauration war mehr damit beschäftigt, das Alte wiederherzustellen, als Neues zu bauen, und auch der Bürgerkönig war kein aktiverer Bauherr als sein Vorgänger. Erst

Napoleon III. sollte die Projekte seines großen Onkels verwirklichen. Den radikalen Straßendurchbrüchen des Präfekten Haussmann ist wohl viel mittelalterliche Romantik zum Opfer gefallen, aber sie haben doch aus Paris das Vorbild einer Großstadt gemacht, deren System sternförmig ausstrahlender Straßen und diagonal verlaufender Abkürzungen auf die Parkarchitektur Lenôtres zurückgeht und von vielen Städten der Neuen Welt übernommen wurde. In den zwanzig Jahren, die die Auflockerung und Modernisierung der Stadt Paris dauerten, hatte die Architektur keine Zeit zu neuen Erfindungen. Der Baustil des Second Empire sieht sein Ideal in den Loireschlössern und allgemein in der französischen Renaissance. Das repräsentative Bauwerk der Epoche ist die Große Oper Garniers, in der man die Pracht von Venedig und Byzanz mit der klassischen Strenge von Rom und Florenz vereinen wollte. Es gibt kein Gebäude, das einen reicherem Materialluxus an seiner Fassade, in seinem Treppenhaus und in seinem Zuschauerraum entfaltete. Es gibt aber auch keines, dessen Grundrißgestaltung und Außenbau ungezwungener seinen Zweck erfüllte. Der etwas schreende Aufwand, den man der Oper vorwirft, ihre dekorative Eleganz und die gesuchte Kostbarkeit ihrer Details entsprechen aber so glücklich ihrer Bestimmung, daß der Bau Garniers, dessen beste Ideen übrigens aus Victor Louis' Bordelaiser Grand Théâtre stammen, zum Prototyp aller Theater und Kasinos des neunzehnten Jahrhunderts wurde. Mit Garniers Oper verbindet sich unlöslich Carpeaux' „Apotheose des Tanzes“ an der Fassade dieses Baues, der nicht nur ein Tempel Terpsichores ist, sondern der einzige Tempel, den das neunzehnte Jahrhundert in Frankreich errichtet hat.

4.

Der Realismus

Die Revolution von 1848, der Triumph der Demokratie, dann ihre Vernichtung und die Unterwerfung des Volkes unter die Diktatur des dritten Napoleon, diese sich überstürzenden Ereignisse beschleunigten den Untergang der romantischen Weltanschauung und ihrer idealistischen Begeisterung. Aus ihren

Trümmern erhebt sich der Positivismus. In seinem großen Gemälde „Das Atelier“, dem Programmwerk des Realismus, stellt Courbet die neue Richtung in Gestalt eines Jägers dar, der neben seinem Hunde sitzt und sich ungeniert die Pfeife stopft, während die Requisiten der Romantik, Federhut, Umhang und Dolch, auf dem Boden liegen. In diesem Bilde sind die beiden Hauptforderungen des Realismus als „allégorie réelle“ mit ziemlich handgreiflichen Mitteln zur Anschauung gebracht. Die erste Forderung heißt: „Wir wollen die moderne Welt betrachten, die einzige wirkliche. Sie nur kann das Sujet des Malers sein, weil sie als einzige mit ihrem Rhythmus und ihrer Farbe

3 vor seinen Augen ist.“ Damit vertreibt die Gegenwart die Historie aus der Kunst. Die zweite Forderung ist sozialer Natur. Um wahr zu sein, widmet sich die Kunst dem einfachen Menschen, dem Bauern und Arbeiter, denn sie allein stellen die reine Menschlichkeit dar. Der Realismus führt in die Welt der „großen“ Malerei eine Menschlichkeit ein, die bis dahin nur in der als zweitklassig geltenden Genremalerei geduldet wurde. Wenn Delacroix oder Daumier wiedergaben, was sie sahen, dann dramatisierten sie es. Was sie abbildeten, war nicht das, was sie vor Augen hatten, sondern das Gefühl, das ihr Objekt in ihnen erweckte. Sie bedienten sich der Außenwelt nur, um sich selbst darzustellen. Courbet mißtraut dem Gefühl und dem Pathos. Deshalb vermeidet seine Zeichnung und seine Farbe den romantischen Tumult. Aber auf der Suche nach der wahren Farbe geht er noch nicht hinaus in die Natur, sondern in die Museen, um Handwerk und Kolorit von Meistern wie Franz Hals, Caravaggio oder Ribera zu übernehmen, die als die radikalsten Realisten galten. Sein Realismus war nur äußerlich; in der vitalen, die Fülle der Formen packenden Schweise, in der Art, wie er die Natur zusammengriff, lag etwas völlig Neues. Courbet war alles andere als ein Theoretiker, der ein neues Kunstprogramm aufstellt. Er folgte einfach seinem bäuerlichen Instinkt und seiner Freude an kraftvoller Natürlichkeit. Aber seine Wirkung war deshalb um so stärker. Zum ersten Male erkannte die französische Malerei die Herrschaft eines Meisters an, der nichts war als ein ursprünglicher Maler und alle Ideologien verabscheute. Im Salon von 1850 begann er seine Laufbahn mit einem großen Skandal. Das Publikum empörte sich über das „Begräbnis in Ornans“, das eine ganze



Abb. 11. Courbet, Seineufer

Versammlung vierschrötiger Bauern aus dem Jura in Lebensgröße mitten in einen Pariser Salon stellte. Diese großen Bildnisse kleiner Leute waren wie ein Sieg des Volkes im Kampf um das allgemeine Stimmrecht. Was Courbets Zeitgenossen an ihm so revolutionär vorkam, war die Proletarisierung der Themen, die vorher nur als Allegorien dargestellt worden waren. In Wirklichkeit ist Courbet der gelehrige Schüler seiner realistischen Vorgänger aus dem 17. Jahrhundert, die er eifrig studiert. Er unterscheidet sich von ihnen weder durch seine Technik, noch durch seine Farben, noch durch seine Behandlung der Atmosphäre.

Eine der wichtigsten Folgen des Realismus ist die Einkehr der spanischen Porträt-Malerei in das französische Bewußtsein. Velasquez und Goya stärkten die Disziplin der Beobachtung und das Mißtrauen vor der Einbildung. Sie lehrten eine energische Pinselführung und vor allem die ungemein reiche Modulationsfähigkeit schwarzer und grauer Töne. Unter den jungen Malern, die der Realismus zu den Spaniern führt, sollte Manet die fruchtbarste Folgerung aus ihrer Lehre ziehen. Auch das andere Vorbild der Realisten, Franz Hals, hat einen entscheidenden Einfluß auf die Geburt der neuen Malerei im Impressionismus ausgeübt. Vorerst aber bestimmt er den *rétrospektiven* Realismus Meissonniers, dessen präzise Details seine Epoche bezauberten.

Der Erfolg der beiden größten Zeitgenossen Courbets liegt darin begründet, daß sie – im Gegensatz zu seinem nüchternen Realismus – den Betrachtern ihrer Bilder Stoff zu tiefssinnigen oder poetischen Gedanken und edlen Gefühlen geben: Millet, indem er Bauern zeigt, die zum Nachdenken über den Sinn des Lebens anregen, und Puvis de Chavannes, indem er dem menschlichen Bedürfnis, in eine Traumwelt zu flüchten, seine von weißen Gottheiten bewohnten heiligen Haine bietet. Millet entdeckt im Dasein des Bauern eine vorher unbekannte feierliche Poesie. In engster räumlicher Nachbarschaft mit den Malern von Barbizon, von denen er sich aber durch seine Absichten weit entfernt, malt und zeichnet er in seiner Scheune aus der Erinnerung an seine eigene bäuerliche Herkunft. Man kann sich keine Methode vorstellen, die jener Courbets fremder wäre. Mit den aus seiner Erinnerung auferstehenden Bildern belebt er die Themen seiner Andacht. Seine Kunst steht seinem nor-

mannischen Landsmann Poussin viel näher als seinem Zeitgenossen aus der Freigrafschaft Burgund. Die Bewegungen seiner vor tiefen Horizonten aufragenden Bauern sind so richtig und ausdrucksvoll, daß sie von der Phantasie des Betrachters weitergedacht werden und vor ihm das ganze einfache Dasein auf den Feldern ersteht. Die Wahrheit dieser Bauern ist so natürlich und überzeugend, wie sie kein Modellstudium erreichen könnte.

Der Wirklichkeit, wie sie Courbet so aggressiv malte, stellt Puvis de Chavannes seine Traumwelt entgegen. Er konnte sich bei der Schaffung seiner Mythologie – der letzten, die Frankreich geboren hat, – nicht wie die ihm nahestehenden Dichter des Symbolismus auf bereits Bestehendes stützen. Zwar hatte er einige Vorgänger, aber seine Welt der modernen Legende ist doch so original, daß jene ihm bei ihrer Genesis nur wenig nützen konnten. Der begabteste von ihnen war Chassériau, in dem sich Ingres'sche Stilreinheit mit Delacroix'scher Farbigkeit mischte. Auch Moreaus exotisches Neuheidentum, dessen raffinierte Preziosität die Dichter des Parnasses inspirierte, konnte dem nach einem Monumentalstil suchenden Puvis de Chavannes nicht viel Anregung geben. Das Erstaunliche an ihm ist, daß man trotz der von ihm weitergeföhrten Linie, wie sie Giotto über Raphael und Poussin zu Ingres geführt hatte, eigentlich nie an die Antike denkt. Seine Figuren sind nie Erinnerungen an Statuen, sie sind immer modern, wie seine ganze Kunst. Ihm gelingt das Wunder der großen Meister der Malerei, ein in sich geschlossenes Universum zu schaffen, in dem alles von seinem Atem beseelt ist. Es gelingt ihm, weil er die richtige Mitte zwischen dem äußeren Bild der Wirklichkeit und ihrer Idee zu finden weiß. Den Gipfel seiner Fähigkeit, die Wirklichkeit zu idealisieren, erreicht er in den Wandbildern, mit denen er im Pantheon die Legende der Schutzpatronin von Paris, der heiligen Genoveva, erzählt. Die unvergleichliche Silberluft der Ile-de-France, die Frische der bläulichen und blonden Töne auf dem silbergrauen Grund, die ganze Schönheit der zeitlosen Pariser Stadtlandschaft, verleihen den Gestalten der Legende ihre überzeugende Wahrscheinlichkeit und vor allem jene stille Musikalität, die die Seelen mit tiefem Glück erfüllt und die das Wesen jeder wirklich architektonischen Kunst ist.

5.

Der Impressionismus

Die Befreiung der Malerei von ihren farbigen, formalen und thematischen Konventionen war das Ziel der Romantik und des Realismus. Aber beide Reformbewegungen gelangten nicht zu den von ihnen gesteckten Zielen, weil sie im Museum und im Atelier gefangen blieben. Auch wenn Courbet seine Staf- felei wirklich in die Natur hinausstellte, blieb er doch im Rahmen der Tradition. Er arbeitete im Dunkeln, wie Manet sagte, der in den sechziger Jahren den entscheidenden Schritt zum Impressionismus tat. Manet hat genug vom Atelierlicht, das die Formen immer auf einer Seite im Dunkeln lässt, und bemüht sich, die Dinge in ihrer natürlichen Atmosphäre, der freien Luft und dem allgegenwärtigen Licht darzustellen. Frei- luft und natürliches Licht, das sind die letzten Eroberungen der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, die letzte Etappe auf dem langen Weg zur Beherrschung der Welt, auf den sich die Kunst seit der Gotik begeben hatte. Pleinairismus hieß in erster Linie: Befreiung von der plastischen Umrisszeichnung und allmählicher Übergang der Dinge in die Atmosphäre. Diese neue Sehweise leitet eine ganz neue Haltung des menschlichen Geistes der Natur gegenüber ein. Wenn man sich die Unterscheidung ins Gedächtnis ruft, die die Philosophie zwischen dem Volumen, als dem Wesen der Dinge, und Farbe, Geruch und Geschmack als ihren sekundären Qualitäten macht, versteht man den ganzen Gegensatz zwischen dem Realismus, der die Wirklichkeit kompakt erfassen will, und zwischen dem Impressionismus, dem der Augen-, „Schein“ zur Offenbarung wird. In dieser Hingabe an die flüchtigen Impressionen des Lichtes und seiner Reflexe, an die fließenden Farbflecken, die in der be- wegten Atmosphäre flimmern, verzichtet der Maler darauf, sein Objekt in seiner eigentlichen Gegenständlichkeit zu er- greifen. Der Impressionismus bedeutet, wenn man will, die subjektive Auflösung der Welt als Substanz und den Verzicht auf eine ideell gefügte Ordnung des Daseins. Aber er be- deutet zugleich eine einzigartige Bereicherung des Auges. Für die Impressionisten löst sich die Wirklichkeit in Schein auf. Sie geben nicht die Natur selbst wieder, sondern die Impres-



Abb. 12. Manet, Holzschnitt nach dem Gemälde „Olympia“

sion, die sie auf sie macht. Licht und Schatten wurden als eigene Farbenwerte entdeckt. Licht offenbarte sich als siebenfarbiges Medium aller Dinge, deren Umriß darin verschwamm und versank; die Perspektive verlor ihren kubischen Charakter und löste sich in Atmosphäre auf.

Die neue Kunst definiert nicht, sie suggeriert.

Der Künstler, der die Malerei aus dem Atelier in das Tageslicht führte, ist Edouard Manet. Wie sein Vorbild Courbet will er nur malen, was er sieht. Zuerst sieht er die Wirklichkeit nur durch seine geliebten Spanier, deren graue und schwarze Töne er sein ganzes Leben anbetet. Aber schon in seiner spanischen Frühperiode verzichtet er auf die Zwischentöne, deren Existenz in der Natur er leugnet, und setzt Schwarz und Weiß in starken Kontrasten und Abstufungen nebeneinander. Sein bekanntestes Bild aus den sechziger Jahren, die „Olympia“, überrascht durch die Neuheit der Modellierung, mit der dieser Akt einer Kokotte wiedergegeben ist. Während bisher – auch noch bei Courbet – die plastische Illusion eines Körpers nach dem klassischen Rezept Leonards in dem Clair-obscur ineinander spielender Lichter und Schatten erreicht wurde, sucht sie Manet im harten Tageslicht. Der Akt wird in reinen, hellen Tönen modelliert ohne Zuhilfenahme von Schatten, die nur an den äußersten Rundungen die Konturen geben. Diese Harmonie heller, delikat aufeinander abgestimmter Töne charakterisiert das erste rein malerische Gemälde der modernen Kunst, das erste Bild, das nur nach optischen und nicht plastischen Gesetzen gemalt wurde: Das „Frühstück im Freien“. Der Ausschluß des Schattens aus der Modellierung ist eine ganze Revolution gegen die Renaissance. Aber die Befreiung der Malerei ist noch nicht vollständig. Dieser Akt ist noch immer eine Museumserinnerung an Goyas „Maya desnuda“, er hält noch am Lokalton und am Umriß fest. Erst als er Spanien mit eigenen Augen erlebt, das wahre Spanien, nicht jenes der Museen, geht Manet dazu über, die Form in Luft einzuhüllen. Aber die eigentlichen Reize des Pleinair offenbaren sich ihm erst in Holland, wohin ihn seine Bewunderung für Jongkind lockte. Jetzt erst ist er fähig, den Zauber der Seine-Atmosphäre bei Argenteuil zu fassen, „wo die Luft die Ufer schluckt, wo sich alles auflöst und durchdringt im Glanz des Lichts“. Sein Bild, das er dort von Monet in seinem schwim-



Abb. 13. Courbet, Bildnis Edouard Manet

menden Freiluftatelier malte, ist das Abschiedsgeschenk des vorzeitig Verstorbenen an den Genossen, der ihn in das Geheimnis eingeweiht hatte, die Farben in Sonnenstrahlen zu verwandeln. Wenn Manet, im Gegensatz zu Courbet, eine flächenhaftere Darstellung pflegt, zu der er ohne Zweifel durch die in jenen Jahren in Mode kommenden ostasiatischen Holzschnitte angeregt wurde, so war er doch zu sehr Vollblutpariser, um diesen Verzicht auf illusionistische Räumlichkeit nicht durch eine bis dahin unerhört feinfühlige Wiedergabe aller etwa auf der Fläche eines Gesichtes spielenden Nuancen mehr als auszugleichen.

Claude Monet hat die Technik entwickelt, die der neuen Sehweise entspricht. Er geht von Courbets farbig bewegten Waldintérieurs aus, um dann an den Küsten der Normandie, Hollands und Englands atmosphärisch sehen zu lernen. Mit seinen „Damen im Garten“ von 1867 entdeckt er die Transparenz und Farbigkeit der Schatten. Monet war es, der erkannte, daß das Auge wie ein Prisma die Farbe zerlegen kann, und der daraus die Lehre zog, sie nicht mehr auf der Palette zu mischen, sondern sie in ihrer ursprünglichen Leuchtkraft auf die Leinwand aufzutragen. Seine flockige Technik, die von



Abb. 14. Monet, Küste von Honfleur

den Neo-Impressionisten bis zur Tüpfelmanier getrieben wurde, erlaubte ihm, weiter als jeder andere Maler in die unerforschte Welt des Lichts vorzudringen und jene erstaunlichen Serien zu malen, die ein und dasselbe Objekt in der Beleuchtung verschiedener Tageszeiten wiedergeben. Er stellt in ihnen nicht die Dinge dar, sondern ihre Stunden, ihre subtilsten, kaum faßbaren Ausstrahlungen. In seinem letzten Werke, der Serie der Wasserrosen, bringt er das Kunststück fertig, eine Augenweide aus dem Nichts zu zaubern. Es gibt nichts Festes in diesem Meer farbiger Flecken, als daß die Reflexe von Wasser und Himmel durcheinanderwogen. Das Auge findet keine Form und keine Bewegung, die dem Verstand die Möglichkeit zu einer Erklärung geben könnten. Es ist ein Nirvana der Farbe, eine objektlose Malerei, die nur um ihres farbigen Glanzes willen besteht: es ist die reine Malerei des l'Art pour l'Art. Monets Sehweise, die die Farbe in ihre Elemente zerlegt, erfuhr ihre wissenschaftliche Bestätigung durch die neue physikalische Farbentheorie, aus der die Neoimpressionisten die malerische Schlußfolgerung ziehen sollten. Seurat und Signac, vor allem der erstere, trieben diese Mosaiktechnik in dem ihr innenwohnenden tektonischen Sinne weiter voran und erreichten eine gänzlich unimpressionistische Verfestigung des Bildes, die sie formal – nicht aber farbig – schon der nächsten Entwicklungsstufe der Malerei, dem Synthetismus, nähert.

Renoir und Degas nehmen in der Gruppe der Impressionisten eine Sonderstellung ein. Während die anderen den Zauber des Lichts in der Natur suchen, breiten sie ihn über die menschliche Figur aus. Bei ihrer Darstellung wahren sie einige ehrwürdige Traditionen, die ihre revolutionäre Genossen über Bord geworfen hatten. Renoir ist ein Nachfolger der großen Dionysier Rubens, Boucher, Fragonard und Watteaus, dessen Hintergründe er nicht müde wird, zu bewundern. Seine Bilder feiern das Glück der Jugend, des quellenden blühenden Lebens: Kinder, Mädchen, Frauen vor allem, die er „wie Früchte“ malte, noch, als man dem gichtigen Greis den Pinsel zwischen die Finger schieben mußte. Die Feinheit seiner festlichen Kunst liegt in dem blühenden Kolorit, in dem er die Inkarnat- und Perlmutt-Töne seiner Akte und Bildnisse zusammenklingen läßt mit dem goldenen Licht der Sonne oder dem silbernen der Lampe, ohne daß sich dabei schmutzige Zwischentöne er-



Abb. 15. Renoir, *Mädchenbildnis*

geben. Diese Vereinigung vollzieht sich in einer sinnlich alle Rundungen liebkosenden Zeichnung. Bei Degas überträgt sich die impressionistische Leidenschaft für die ständig wechselnde Erscheinung auf den bewegten Körper. Er ist ständig auf der Jagd nach der Bewegung. Die Momentaufnahmen seiner Tänzerinnen und Rennpferde können nur durch den Pastellstift erreicht werden. Seine unbestechliche Beobachtungsgabe führt ihn dazu, nie zu schmeicheln und auch die ungraziöseste Geste wiederzugeben, wenn sie nur wahr ist. Dieser geborene Zeichner liebt Poussin und ist vernarrt in Ingres, aber am meisten verdankt er der Invasion des japanischen Holzschnitts, die um 1870 einsetzt. Die Blätter eines Hokusai zeigen ihm eine ähnliche Kunst des Flüchtigen und der seltenen Geste und die Möglichkeit, durch scheinbar willkürliches Abschneiden der Figuren ihre Bewegung über den Bildrand hinaus zu steigern. Als er infolge einer Augenerkrankung zeitweise nicht malen konnte, modellierte er seine Themen in Wachs.



Abb. 16. Pissarro, Bäume

Manet, Monet, Renoir und Degas – das sind die vier großen Namen des Impressionismus. Wäre Bazille, der frühe Kampfgenosse Manets, nicht 1870 gefallen, dann müßte man ihn sicher auch neben ihnen nennen. Um die vier Großen ordnet sich eine Gruppe von Künstlern, von denen jeder seinen Meister unter ihnen wählt. Berthe Morisot ist die einzige direkte Schü-

lerin ihres Schwagers Manet, dessen Technik sie übernimmt, um leicht und heiter hingepinselte Damen- und Kinderbildnisse zu malen. Die beiden begabtesten Zeitgenossen Monets sind die beiden Landschafter Sisley und Pissarro. Sisley hat sein Eigenstes in seinen ungemein delikaten Schneestimmungen gegeben. Er ist der zarteste unter den Impressionisten und als solcher der prädestinierte Poet der lyrischen, gedämpften Atmosphäre der Ile-de-France. Pissarro ist eine robustere Natur. Seine Spezialität sind die Blicke auf das in der Sommerhitze flimmernde Paris und auf die gartenreiche Umgebung der Stadt, aus deren Grün die kräftigen, roten Dächer der Dörfer leuchten. Die nervöse, elektrisch sprühende Zeichnung Degas' kehrt bei Toulouse-Lautrec wieder, ins Sarkastische gewandt, gesteigert durch die fiebrige Luft des Moulin-Rouge und die synthetische Sehweise der Japaner, die dieser degenerierte Sproß einer der ältesten und berühmtesten Familien Frankreichs so sehr liebt.

Der Impressionismus, diese erste, noch ganz organisch aus der jahrhundertealten Tradition heraus entwickelte Formel der reinen Malerei, wird die beherrschende Seh- und Empfindungsweise des Fin-de-siècle. Sie ergreift die Literatur, deren Beschreibungen mit derselben Nebeneinandersetzung diffuser Farben und Formen operiert wie die Malerei. In der Musik erscheint sie in dem unlinearen Kolorit Debussys, dessen feinnervige Tüpfeltechnik an die formlos durcheinanderwogenden Farbflecken Monets erinnert. Und sie beherrscht die an und für sich malerischen Gestaltungsweisen so fremde Kunst der Skulptur. Die virtuose „Daumenmalerei“ Rodins bedeutet genau so einen Gipfel und ein Ende plastischer Gestaltungsmöglichkeiten wie die letzten Bilder Monets in der Malerei. Rodins Plastik ist eine Oberflächenkunst, sie empfindet weniger in körperlichem Volumen als in Schwellungen, Mulden und Klüften, die das Licht sammeln und verströmen. Wie seine Skizzen verraten, inspiriert er sich nicht an der statuarischen Körperhaftigkeit seiner Modelle, sondern an einer zufälligen Bewegung oder Haltung, in der sich Licht und Schatten erregend begegnen. Dieser aus dem Handwerk kommende Künstler ist der genialste und kraftvollste Modelleur, der je Ton geknetet hat, und zugleich von tiefer seelischer und geistiger Ausdruckskraft. Der Freund Renoirs und Monets steht unter ihrem unmittelbaren

Einfluß, wenn er die plastische Bindung auflöst in das selbständige Leben ihrer Oberfläche. Das ist nichts anderes, als die Übertragung der von Monet praktizierten Farbteilung auf die Plastik. Auch seine Figuren wollen sich mit ihrer vibrierenden Haut der Atmosphäre hingeben, auch sie wollen in ihrer skizzhaften Unfertigkeit suggerieren und nicht realistisch präzisieren. Trotzdem wäre es falsch, Rodin die Qualitäten eines echten Bildhauers abzuerkennen. Denn in seinen größten Werken überwältigt er gerade durch sein urplastisches Gefühl für die Masse. Sein „Denker“ ist ganz in sich geballte, aus dem Block empfundene Körperhaftigkeit, und sein „Balzac“ steht da wie ein Fels.

6.

Rückblick

Von heute aus gesehen, erscheint der Impressionismus bei weitem nicht so revolutionär wie den Zeitgenossen Manets und Renoirs. Er ist die logische Endstufe, zu der die Entwicklung der Kunst seit der Erklärung der Menschenrechte drängte. Bis zu den Künstlern, die hier zuletzt behandelt wurden, verläuft die Geschichte der Kunst in einer kontinuierlichen Linie. Aber nun rächt sich die seit 1789 immer tiefer einwurzelnde Überzeugung, daß das vornehmste der Menschenrechte das Recht des Einzelnen auf Empörung gegen die Tradition sei. Revolutionen und Gegenrevolutionen folgen im neunzehnten Jahrhundert in immer kürzeren Zeitabständen aufeinander, und alle richten sich gegen die Tradition. Man weiß wohl, von man die Kunst befreien will, aber man weiß nicht, wozu. Mit dem Impressionismus findet das Jahrhundert der permanenten Negation seine künstlerische Auflösung. Die letzten Dogmen der zweitausend Jahre alten abendländischen Kunst sind gefallen. Die Idee des Menschen in der Welt der Bilder ist verlassen. Die Wiedergabe seiner Gestalt, wie sie die Renaissance gelehrt hatte, wird der reinen Malerei geopfert, die nichts wissen will von den nach plastischen Gesichtspunkten gestaltenden Prinzipien. Die nur nach malerischen Gesetzen schaffende Malerei, die mit dem Impressionismus einsetzt, ist

die stärkste Verneinung der plastisch empfindenden griechisch-römischen Ästhetik. Für die ganze nach dem Impressionismus kommende Kunst ist es aus mit der direkten, realistischen Wiedergabe, die als Aufgabe der Photographie verachtet wird. Es ist aus mit allen ihren Regeln der Perspektive und der Illusion. „Der Intellekt mit seiner kalten Klarheit treibt das Wesentliche aus der Welt und der Seele“, stellt Paul Valéry fest. Die reine Malerei verabscheut das Sujet. Sie braucht keinen außermalerischen Vorwand, denn „ehe es ein Schlachttross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist“, so schreibt Maurice Denis, „ist das Gemälde wesentlich eine ebene Fläche, die in einer bestimmten Ordnung von Farben bedeckt ist.“

Wenn Frankreich im neunzehnten Jahrhundert durch seine Malerei wieder die Führung in der europäischen Kunst erlangt, die dem Lande der Kathedralen und Schlösser von Italien entrisen worden war, dann verdankt es dies seiner besonderen Begabung für diese Kunst. Die französische Malerei wird nie formlos. Auch wenn sie alle Bindungen mit der überkommenen Form löst, sucht und erreicht sie doch immer wieder eine neue Gestalt, die das Auge entzückt. Die französische Malerei bleibt immer dekorativ. Auch wo sie das Häßliche wiedergibt, tut sie das nie brutal, sondern mit Geschmack und Witz. Ihr Klassizismus erstarrt nicht im Doktrinären, er wird nicht professoral wie etwa der deutsche, sondern hält an dem Charme der lebendigen, geistvollen Form fest. Diese Begabung ermöglichte es der französischen Kunst, bis zum Ende ihrer kontinuierlichen Entwicklung ihre traditionelle Mission zu erfüllen, indem sie zwischen den auseinanderstrebenden Tendenzen der europäischen Kunst das Ideal des dem Menschen entsprechenden Maßes verwirklicht.

VIII. DIE NEUE WIRKLICHKEIT

Trotz aller Verneinung der Tradition lebt der Impressionismus doch noch immer von dem Renaissanceglauben, daß der Mensch seine Welt durch die Wiedergabe ihres äußeren Erscheinungsbildes meistern kann. Seit der Renaissance war die Kunst nicht mehr darauf ausgegangen, Sinnbilder der Welt und des Menschen zu schaffen, sondern illusionistische Abbilder. Die Einsicht, daß es auf diesem Wege der gegenständlichen Nachbildung keine weitere Entwicklung mehr geben könne, kam zum Durchbruch, als der von der Renaissance eingeleiteten Wirklichkeitsmalerei mit der Wiedergabe des Atmosphärischen die letzte ihr noch übriggebliebene Aufgabe geglückt war. Zwischen 1880 und 1890 wird daher von den verschiedensten Seiten her versucht, aus der erschöpften Renaissance-Wirklichkeit zu einer tieferen, neuen Wirklichkeit durchzustoßen. Was die nach so verschiedenen Richtungen ziellenden Versuche eines Munch, Van Gogh, Cézanne und Gauguin eint, ist der Wille zu einer neuen Wesensschau und der Protest gegen den Impressionismus, aus dem sie hervorgehen.

Cézanne ist ohne Zweifel der Vater der neuen europäischen Malerei. Auf ihn beziehen sich alle jungen Schulen, die seither das Gesicht der Kunst bestimmen. Sein Ziel umschrieb er einmal mit der Äußerung, er wolle „aus dem Impressionismus etwas Dauerhaftes machen wie die Kunst der Museen“. Das heißt, er will an die Stelle der Kunst des flüchtigen Scheins eine Kunst des Beständigen setzen, eine Malerei der geordneten Komposition, in der sich alles aufeinander bezieht und in der die Substanz der Dinge konzentriert ist in geschlossenen voluminösen Formen. Man hat die von Cézanne auf anderem Wege von Gauguin eingeleitete Suche nach einer neuen künstlerischen Wirklichkeit mit Synthetismus bezeichnet, denn was sie der zergliegenden Malerei des Impressionismus entgegensetzen, ist die Zusammenschau. Der Synthetismus will nur das Wesentliche der Dinge erfassen, darum überwindet er ihre äußere Erschei-



Abb. 17. Cézanne, *Selbstbildnis*

nung, unter der eine jahrhundertealte Überlieferung sie zu sehen und darzustellen gelehrt hat. Cézanne, auch Gauguin, stehen am Beginn des Weges zur abstrakten Malerei, die der konventionellen Wirklichkeit mit ihrer eigengesetzlichen Wirklichkeit begegnet. Die Gesetze dieser neuen Wirklichkeit ergeben sich ganz allein aus den künstlerischen Prinzipien der Form, denen jede Beziehung zum äußeren Naturbild unterworfen wird. Die Natur, die äußere Wirklichkeit, wird transponiert in eine neue harmonische Ordnung, die als eine Welt für sich existiert. Der Gegenstand dieser Malerei ist nicht von vornehmerein gegeben, er wird im Bilde erarbeitet. Das Kunstwerk wird zu einem Bildungsprozeß, in den der Betrachter mit eingeschaltet wird.

Auch Cézanne ist durch den Impressionismus hindurchgegangen. Schon von seinen ersten Bildern an bemüht er sich um einen persönlichen Stil. Er sieht sich in seinem Suchen zunächst bestätigt von den Werken eines Daumier, Delacroix und Manet. Aber schon gegen 1870 wird er beherrscht von der Leidenschaft für das Volumen der Dinge, die er mit rein malerischen

Mitteln in einer sehr strengen Farbskala zu erfassen sucht. Unter dem Einfluß Pissarros beginnt er dann die Lokalröne zu teilen. Er verzichtet auf groß angelegte, kühn mit dem Palettemesser modellierte Farbflächen und beginnt nun auch, impressionistisch zu tüpfeln. Um 1877 geht er zu dem für ihn so charakteristisch werdenden schießen Farbauftag über. Nach wie vor zeichnet er alles mit der Farbe. Aber von nun an gelangt er immer mehr dazu, die Form nicht mit dem Pinsel zu umreißen, sondern sie ganz unlinear aus der Farbe und ihren subtilen Variationen zu modellieren. Nur durch die Gegenüberstellung farbig in sich nuancierter Flächen sucht er die Struktur der Landschaft wiederzugeben. Aus dem diffusen Licht der Ile-de-France, das die Impressionisten so liebten, kehrt er in seine provençalische Heimat zurück, in deren architektonischer Klarheit die Menschen schon immer zu „assemblieurs de la forme“, Sammlern der Form, wurden. Cézanne sieht seine Heimat als Baumeister, das heißt ihre elementaren Formen sprechen ihn an als Körper, die dem Raume eingeordnet sind, und nicht als Oberfläche. Auch seine Äpfel, Birnen und Flaschen bilden sich wie seine Landschaften aus Farbfleckken, denn „wenn die Farbe ihren ganzen Reichtum entfaltet, dann entfaltet auch die Form ihre Fülle“, wie der Meister einmal sagt. In einem Gemälde wie dem Münchener „Bahndurchstich“ existiert kein Farbfleck und keine Linie, die nicht wohlüberlegt wäre und eine



Abb. 18. Cézanne, Kompositionsskizze

wichtige kontrapunktische Rolle im Gesamtbild spielte. Es ist nicht die Impression eines Naturausschnittes, was Cézanne in Bildern wie diesem malt, keine flüchtige Stimmung in einer vorübergehenden Beleuchtung. Es ist wirklich eine Landschaft „an sich“, deren Farben und Formen so echt sind, daß sie wie die Natur selbst ihre Töne mit den Tageszeiten wechseln kann, ohne daß dadurch ihr Akkord zerstört würde. Emil Waldmann hat Cézannes Bilder einmal „verewigte Dauerzustände der sichtbaren Welt“ genannt. Was bei seinen zahlreichen „Kartenspielern“ und bei den Gruppen seiner „Badenden“ als Verzeichnung erscheint, ist gewollt, weil notwendig im architektonischen Organismus des Bildaufbaus. Dieser Wille, das Bild durchzubauen und alle Sinneseindrücke der Disziplin des ordnenden Verstandes zu unterwerfen, ist eminent französisch. Cézanne fühlt sich in diesem Suchen nach kompositioneller Klarheit und disziplinierter Ordnung seinem großen Vorgänger Nicolas Poussin verwandt, dessen mythologische Szenen so architektonisch in die Landschaften eingefügt sind wie Cézannes „Badende“.

- 29 Die Zerstörung der alten Wirklichkeit beschränkt sich nicht nur auf das Reich der Bilder. In den Jahren zwischen 1875 und 1890 spielt sich auch in der Philosophie eine Revolution ab, in der Henri Poincaré und Boutroux die Grundfesten des naturwissenschaftlichen Weltbildes erschüttern. Das daraus resultierende Mißtrauen in alle rationalen Werte führt zu einer Umorientierung des gesamten Denkens, das sich nun der Sphäre der Intuition, des Gefühls und des Instinkts anvertraut. Daraus erklärt sich die Liebe zum Primitiven und Archaischen, in dem Gauguin und seine Genossen die neue Wirklichkeit zu finden hoffen. Die Flucht vor der Zivilisation, die die Maler um Théodore Rousseau vierzig Jahre früher in den Wald von Fontainebleau geführt hatte, geht nun um eine Etappe weiter. Die
- 30 Bretagne und ihre urtümlichen Menschen, zu denen sich Gauguin nach seiner Lossagung von der bürgerlichen Welt im Jahre 1886 zurückzieht, lehrt den auf Pissarro und Cézannes Spuren wandelnden Maler, groß und einfach zu sehen. Aber vor seinem inneren Auge stehen die dunkel leuchtenden Farbenteppiche der Tropen, die er als Kind und bei einem kurzen Aufenthalt auf Martinique, der Heimat seines Freundes Pissarro, kennengelernt hatte. 1891 findet er in Tahiti die Erfüllung seiner Sehnsucht in einer weltabgeschiedenen Einsamkeit, in der braune Geschöpfe



Abb. 19. Maillol, Komposition

in farbigen Gewändern eine organische Einheit bilden mit der tropischen Natur. Sein Schaffen gehorcht dem primitiven Rhythmus dieser archaischen Welt. Wie Cézanne setzt er die Formen in groß zusammengefaßten Flächen gegeneinander ab, nur modelliert er sie nicht aus der Farbe, sondern mit der umreißenden Linie. Wie bei einem Glasgemälde breiten sich zwischen den linear voneinander abgegrenzten Kompartimenten tief leuchtende Farbflächen aus, die nur noch eine sehr lockere Beziehung zu den Lokaltönen der Natur haben. Es gibt bei Gauguin gelbe Himmel, grüne Gesichter, violette Baumstämme, rote Büsche: Kühnheiten, die sich der noch mehr an der äußeren Realität hängende Cézanne nicht erlaubt. Bei Gauguin ist die Außenwelt nur noch ein Ausgangsthema, das frei transponiert und verdichtet, das heißt, von allen Zufälligkeiten gereinigt und in eine höhere Potenz erhoben wird. Er ist dabei manchmal an

die Grenze des Dekorativen geraten, aber es bleibt sein Ruhm, die Farbe in ihrer Gleichniskraft leuchtend befreit zu haben.

Was die Maler und Dichter, die sich in Pont-Aven um Gauguin schartern, in die Bretagne zog, war nicht nur der archaische Charakter dieser Landschaft, sondern ebenso ihre Menhire, Kalkvarienberge und mystischen Legenden. Die Symbolisten verdanken Cézanne und Gauguin die Kunst, in wenigen Worten mehr zu sagen als mit vielen und das Wesen der Dinge hinter ihrer äußerlichen Erscheinung aufzuleuchten zu lassen. Die Schule von Pont-Aven und die aus ihr hervorgegangene Gruppe der Nabis streben nach den Worten von Maurice Denis nach dem „universalen Triumph der Einbildungskraft über die stumpfsinnige Nachahmung“. Impressionismus und Naturalismus ist für sie dieselbe Unkunst, die „dumm kopiert, was sie sieht und wie sie es sieht“. Emile Bernard, der bei Cézanne in Aix und bei Gauguin in Pont-Aven malte, baut seine Bretoninnen aus elementaren, massiven Formen wie wandelnde Menhire. Seine Farbe ist düster und streng. Bei Maurice Denis tritt der neue Klassizismus besonders deutlich hervor, weil er die neu gewonnene Form in den Dienst der alten religiösen Symbole stellt. Seine Kunst vereinigt die leuchtende Farbigkeit der Freilichtmalerei mit der synthetischen Form Cézannes und Gauguins. Auch Sérusier gehört zu den Schülern Gauguins, die in der konzentrierten, stilllebhaft bewegungslosen Form die neue klassische Ordnung suchen. In ihrem Streben, die Form als Symbol verborgener geistiger Kräfte zu fassen, nähern sich manche der Nabis wieder der impressionistischen Technik der farbig verschwimmenden Form. Unter dem Pinsel Vuillards und Bonnards wird der Impressionismus eine kammermusikalische Kunst der Schilderung flüchtiger Seelenzustände und der intimen Stille eines bürgerlichen Heimes. Die Rückkehr der Seele in die französische Malerei, die von den Nabis und ihren symbolistischen Freunden angebahnt wird, führt in der gefühlvollen Tonigkeit Carrières zu einer Renaissance des Rembrandtschen Clairobscur.

Die Reaktion des Synthetismus auf den Impressionismus findet zu Beginn unseres Jahrhunderts ihren Höhepunkt im Fauvismus und im Kubismus. Beide Bewegungen berufen sich vor allem auf Cézanne. Die Fauves, das heißt die „Wildkatzen“, machen in den Jahren 1905–1910 viel von sich reden. Ihre stark und tief leuchtenden Farben, mit denen sie gegen die Nuancen-



Abb. 20. Matisse, *Intérieur*

Malerei ihrer spätimpressionistischen Zeitgenossen protestieren, erschienen ihrer Zeit als barbarisch. Das Ziel der Führer dieser Gruppe, Matisse, Vlaminck und Derain, ist die Befreiung der Farbe, wie sie von Gauguin eingeleitet worden war, aber inner-

halb der von Cézanne aufgestellten neuen formalen Ordnung. Die Farben werden in heftigen Kontrasten ohne modellierende Schatten und Übergangstöne aufgetragen, aus denen sich eine sehr summarische, aber immer dekorative Welt ergibt. Auch Friesz und Dufy gehörten in jenen Jahren zu den Fauves, obwohl sie – wie auch Matisse – sich lange nicht so wild gebärdeten wie Vlaminck und Derain. Matisse ist der raffinierteste und kultivierteste Maler der zeitgenössischen französischen Kunst. In seinen Stilleben und figürlichen Kompositionen malt er mit aquarellhafter Leichtigkeit und Sparsamkeit Formen, die keine plastische Modellierung besitzen, sondern aufgelöst sind in geistvolle Arabesken. Seine bekannten Odalisken etwa sind reine Ornamente, und obwohl sie die menschliche Form noch achten, sind sie doch ganz und gar ideenlose Dekorationselemente, bedeutungsmäßig gleichgeordnet den farbigen Kurven der Teppiche, Vorhänge und Blumen ihrer Umgebung. Die „Austreibung des Menschen und der Natur aus dem Bildwerk“ (Ortega y Gasset), die mit dem Impressionismus begonnen hat, erreicht hier ihren Höhepunkt innerhalb der gerade noch gegenständlichen Malerei.

Die Fauves lösten die Farbe vom Gegenstand, um sie mit ihrem persönlichen Ausdruck zu laden. Sie achteten aber noch die Cézannesche Form, die wohl im Dienste des Ausdrucks verzerrt, nicht aber aufgelöst oder geometrisch abstrahiert wird. Die formale Schlußfolgerung aus Cézannes Lehre zogen einige Jahre später die Kubisten. Der Meister von Aix hatte einmal geschrieben: „Alles in der Natur ist sphärisch, konisch oder zylindrisch gebildet; man muß sich nur mit diesen einfachen Figuren vertraut machen, dann kann man alles machen, was man will.“ Und Juan Gris, einer der Kampfgenossen Picassos, erklärte: „Cézanne machte aus einer Flasche einen Zylinder, ich mache aus einem Zylinder eine Flasche.“ Diese beiden Äußerungen beleuchten Ursprung und Absicht des Kubismus. Der Kubismus steht in innerem Zusammenhang mit den großen Ereignissen, die das Weltbild des zwanzigsten Jahrhunderts bestimmen, der Relativitätstheorie Einsteins und der Entdeckung des Unterbewußten. Es gibt keine ruhende Mitte, kein absolutes Prinzip für den Menschen mehr, auch die Wissenschaft erweist es. Es gibt keinen festen Standpunkt mehr und daher hat auch Perspektive keinen gültigen Sinn. In den abstrakten

Gemälden Picassos und Braques wandert das Auge mit den sich um ihre Achse drehenden Elementen. So entsteht ein künstlerisches Raum-Zeit-Erlebnis. Der Kubist malt die Dinge nicht wie sie sind, sondern wie er weiß, daß sie sind. Wie Gauguin und die Fauves die Malerei neu begannen, indem sie zur primitiven Farbe zurückkehrten, so wollen die Kubisten die Malerei aus den geometrischen Urelementen der Form neu aufbauen. Und da die alte Perspektive eine überwundene Konvention ist, durchdringen sich die Flächen gegenseitig kristallinisch, anstatt sich gegeneinander abzusetzen. Die Väter des Kubismus sind Picasso und Braque. Picasso, der 1881 in Malaga geboren wurde, malt seit 1904 in Paris. In seiner ersten, der „blauen“ Periode, steht er noch unter dem Einfluß von Toulouse-Lautrec. Auch in der darauffolgenden „rosa“ Periode hält er noch am Gegenständlichen fest. Im Winter 1907/1908 beginnt er dann, die Körper in geometrische Flächen zu zerlegen, ausgehend von der Überlegung, daß es nicht Aufgabe der Malerei sein könne, die Dinge der Umwelt, die Cézanne wieder räumlich zu sehen gelehrt hatte, abzumalen, indem man ihre dritte Dimension wegläßt, sondern überhaupt neue Gegenstände auf der Fläche der Leinwand zu schaffen. Er sagte einmal: „Die Natur existiert, aber meine Bilder existieren auch.“ Ab 1917 malt Picasso wieder klassische Figuren, um nicht in seinem einmal gefundenen System zu erstarren. Ab 1924 erfindet er dann wieder eine ganz neue abstrakte Welt und malt Köpfe und Stillleben aus Formen, die nur seinem Geiste entsprungen sind. Braque, der 1882 in Argenteuil geboren wurde, fand zur selben Zeit wie Picasso zu einer Malerei, die Matisse „kubistisch“ nennt. In seiner Anfangszeit malt er hauptsächlich Stillleben mit Gitarren, um dann immer lockerere und malerischere Wirkungen zu suchen in Bildern, deren kultivierte Duftigkeit einen unerreichten Gipfel des französischen Sinnes für dekorative Farbkompositionen darstellen. Unter den Malern, die im Kubismus die ihnen entsprechende Darstellungsform fanden, muß neben seinen Theoretikern Gleizes und Ozenfant vor allem Fernand Léger genannt werden, dem die Kunst der geometrischen Grundformen ein Mittel zur Gestaltung des Maschinenzeitalters wurde. Der Mensch, der bei ihm hie und da zwischen monumentalen Zahnrädern und Transmissionen auftaucht, ist selbst zur Maschine, zum Roboter geworden. – Das Spiel mit Kuben auf die Archi-

31

32

tekur zu übertragen, blieb dem Maler Jeanneret vorbehalten, der sich Le Corbusier nannte, als er Architekt wurde. Er hat zwar später das von ihm aufgestellte und oft mißverstandene Ideal der „Wohnmaschine“ ihrer Maschinenromantik zu entkleiden versucht, indem er erklärte: „Die Architektur beginnt dort, wo die Maschine aufhört“, aber die meisten seiner Wohnhäuser in Pessac und Stuttgart erwiesen sich auch für die glühendsten Anhänger seiner revolutionären Phantasie als wenig praktisch. Corbusiers epochale Bedeutung blieb mehr auf dem Gebiete des Städtebaus, wo er alle Möglichkeiten der neuen Materialien, Stahl, Beton und Glas, in einen funktionellen Zusammenhang mit dem Leben großer Gemeinwesen brachte und dabei zu Gestaltungen gelangte, die der Baukunst großartige neue Perspektiven eröffnen.

In der modernen Kunstgeschichte ist der Kubismus die erste Stufe der abstrakten Malerei. Darum liegt seine Bedeutung weniger in seinen eigenen ersten Schöpfungen, als in dem ungemein fruchtbaren Einfluß, den er auf die Malerei der Gegenwart ausübt. Cézanne, Gauguin, Van Gogh (der in dieser Geschichte der französischen Kunst mit Absicht außer acht geblieben ist), die Fauves und die Kubisten haben gezeigt, daß es möglich ist, Form und Farbe an sich als Ausdrucksträger zu verwenden, ganz unabhängig von irgendwelchen Motiven. Die von ihnen zum Siege geführte Revolution gegen die konventionelle Realität wird gerade von den jungen Malern Frankreichs zur Grundlage ihres Schaffens gemacht. Der Kubismus gehört zu den entscheidenden Ereignissen in der Bildenden Kunst, nach denen man nicht mehr malen kann wie vorher. An ihrer Stellung zu ihm, an dem Für oder Wider des Kubismus entschied sich das Schaffen jedes einzelnen jungen Künstlers in Frankreich. Der erste Weltkrieg schien auch zugleich das Ende des kubistischen Experimentes zu sein. Der zweite Weltkrieg brachte aber dann überraschenderweise eine Wiederaufnahme der abstrakten Malerei, die der erste Weltkrieg unterbrochen hatte, zugleich aber auch eine Neubelebung jenes Expressionismus, der auch schon durch den ersten Weltkrieg ausgelöst worden war.

Als erste Reaktion auf den Kubismus sei hier der Neorealismus genannt, unter welchem Begriff sich Künstler wie Waroquier, Segonzac, Lautiron, Asselin, Céria, Luc-Albert Moreau und Boussingault zusammenfassen lassen. Sie alle waren einmal

mehr oder weniger kubistisch. Ihr Realismus hat nichts gemeinsam mit dem akademischen Realismus des Fin-de-siècle oder mit dem Realismus der Impressionisten, denn sie suchen nicht das Flüchtige, sondern das Dauernde in der Erscheinung. Ihre Haltung zum Kubismus wird deutlich aus Äußerungen wie derjenigen Asselins: „Wenn man wirklich die Malerei liebt, verlangt man von ihr nicht nur, daß sie eine Dekoration, ein Wand- schmuck sei, sondern zu allererst eine Nahrung für die Seele.“ Was die Neorealisten dem Kubismus vor allem vorwarfen, war sein Intellektualismus. Segonzac betonte einmal: „Diese künstliche und fremdländische Schule hat vergebens versucht, einen glauben zu machen, sie setze die von Cézanne inspirierte Bewegung fort. Mit Hilfe einer geschickten Reklame ist sie doch nur in den Ländern ohne wirkliche und tiefe malerische Tradition durchgedrungen. Wie alle Schulen, die außerhalb des Lebens geschaffen wurden, war sie dazu bestimmt, sich schnell zu erschöpfen.“ Der Vorwurf, außerhalb des Lebens zu stehen, wurde vor allem auch im Hinblick darauf geäußert, daß die Kubisten vorzüglich Stillleben gemalt haben. Die Neorealisten wollten dagegen wie ihre Zeitgenossen, die Expressionisten, das Leben in allen seinen menschlichen Spiegelungen gestalten. Boussingault und Luc-Albert Moreau schildern das Pariser Leben nach dem ersten Weltkrieg. Besonders aber hat es ihnen das Gesicht der französischen Landschaft angetan, das sie sehr gegenständlich und mit spontaner Aufrichtigkeit schildern. Immer sind sie gegen jede äußerliche Effekthascherei und gegen jedes Pathos. So erfüllen sie das Ziel, das Asselin der Malerei stellte, als er sagte: „Die Malerei soll sowohl durch ihre innere Ordnung, ihren Rhythmus und ihre Kompositionselemente den raffinier- ten Menschen befriedigen, als auch durch ihren lebendigen Ausdruck den einfachsten Menschen ergreifen.“ Der Neorealismus kam sehr den Geistesströmungen der Zwischenkriegszeit entgegen. Der Krieg hatte mit dem Sieg des französischen Rationalismus und des englischen Empirismus über den deutschen Idealismus geendet. Dies bedeutete, daß die intellektuellen Spekulationen der Vorkriegszeit nicht mehr bestehen konnten vor den harten und nüchternen Tatsachen, vor die sich der Mensch in den Schützengräben gestellt sah. Die problematische Malerei der Abstrakten, die die Wirklichkeit dauernd in Frage stellt, entsprach nicht dem nach Ruhe und Sicherheit suchenden Be-

dürfnis der Zwischenkriegszeit. Darum wandte sich dem Neorealismus, der diese Bedürfnisse weitgehend erfüllte, die allgemeine Sympathie des Publikums und der Kritik zu.

Aber auch die letzte bedeutende Erscheinung in der europäischen Kunst, der Kubismus, hinterließ in den jungen Malern zu guter Letzt doch nur ein Gefühl der Müdigkeit und Mutlosigkeit. Die Generation, die um 1930 neue Wege in der französischen Malerei suchte, war nicht mehr beseelt von dem tiefen Vertrauen, das einen Gauguin, einen Van Gogh, einen Matisse und einen Picasso mit der Gewißheit erfüllte, eine neue Wahrheit zu finden. Sie hatten so viel Ismen im luftleeren Raum verpuffen sehen, daß sie sich der Malerei nur noch mit ratloser Skepsis nähern konnten. „Wir kommen irgendwie nach dem Fest“, ließ 1935 der Maler Chapelain-Midy verlauten, um fortzufahren: „es gibt keinen kollektiven Enthusiasmus mehr.“ Die Skepsis der jungen Maler richtete sich in erster Linie gegen jegliche Art der abstrakten Malerei oder – wie man in Frankreich sagt – des Irrealismus. Derselbe Chapelain-Midy drückte die Haltung seiner Altersgenossen aus, indem er sagte, daß auf dem abstrakten Gebiete alle Möglichkeiten erschöpft seien, während der Kunstkritiker dieser Generation, Waldemar George, 1936 feststellte: „Der Kubismus gehört der Vergangenheit an; die jungen Maler von heute, die einzigen, die fähig sind, der französischen Malerei einen neuen Impuls zu geben, kehren ihm entschieden den Rücken zu.“ Sie wandten sich vom Irrealismus ab, weil sie ihn als kalt intellektualistisch verurteilten. Sie sahen zwar ein, daß die Kubisten und die Fauvisten wieder die soliden Grundlagen der reinen Malerei gefunden hatten, aber sie sahen nicht ein, warum man sich deshalb auf rein formale Bild-Elemente beschränken solle. Was sie wollten, war, in die Kunst wieder die geistigen Wahrheiten hineinzutragen, die ihr nach ihrer Ansicht noch fehlten. Sie glaubten, man könne die Probleme der Malerei am besten dadurch lösen, daß man wieder zu ihrem lebendigen Ursprung zurückkehre. Ihre Rückkehr zu Corot und Vermeer war aber auch zugleich eine Rückkehr zum Genre und zum Sujet. Diese Rückkehr zur Realität und zum Menschen war von dem Bestreben bestimmt, die Entfremdung zwischen der modernen Malerei und dem Publikum zu überwinden. Selbstverständlich konnte es sich dabei nie um eine photographisch getreue Wiedergabe des äußeren Naturbildes

handeln, sondern immer um eine freie und persönliche Interpretation der Natur durch moderne Menschen, die ihr Ich ausdrücken wollen. Der Realismus der Maler in den ersten Dreißigerjahren war nie frei von dem Irrealismus, der die Malerei von 1890 bis 1930 bestimmt hatte. So halten sie eine vermittelnde Stellung zwischen dem traditionellen Realismus und dem modernen Irrealismus.

Die allgemeine Unruhe der Zeit, das Vorgefühl des kommenden Krieges ließ in den späteren Dreißigerjahren eine neue Gruppe junger Maler nach einem festen Halt suchen. Die Malerei der „Forces nouvelles“, deren Hauptvertreter Rohner, Humblot und Jannot sind, wird beherrscht von der Ablehnung und dem Überdruß gegenüber allen Versuchen zur Schaffung eines neuen Stiles, die in den letzten drei Jahrzehnten gemacht worden waren. Ihr Wortführer, der spanische Kulturphilosoph Eugenio d'Ors, faßte ihr Programm in der Forderung zusammen, die Kunst der Vergangenheit modern zu machen und eine lebendige Malerei zu betreiben, die der Tradition würdig sei. Die Maler um Rohner sind noch strengere Realisten als diejenigen um Chapelain-Midy und seine Genossen. In ihrer Suche nach Disziplin und Ordnung inmitten des Chaos ließen sie sich von einem asketischen Jansenismus leiten. Ihre Askese blieb jedoch immer sehr vital, sie wurde nie so intellektuell wie bei den Kubisten. Was sie gestalten, ist ein „Universum aus Granit und Quarz, in dem die Blume wächst“, wie Waldemar George schrieb. Die allgemeine Abwendung vom Irrealismus war in den letzten Jahren vor dem zweiten Weltkrieg so stark, daß sich George zu der Frage berechtigt glaubte: „Stehen wir am Vorabend eines neuen klassischen Zeitalters?“ – Auch der Expressionismus ist in Frankreich vor allem als eine Reaktion auf den Kubismus zu verstehen, an den er zeitlich anschließt. Der allgemeine europäische Expressionismus ist besonders in seiner deutschen Form eine Gegenbewegung gegen den Impressionismus. Die Franzosen selbst streiten sich darum, ob ihr Expressionismus einfach ein Ableger des allgemeinen europäischen Expressionismus ist, oder ob er aus dem Kubismus als eigene Schule hervorging. Ohne Zweifel sind schon bei Van Gogh, Toulouse-Lautrec und Gauguin starke expressionistische Züge vorhanden. Auch bei den Fauves und bei Rouault kündigt sich der Expressionismus in der Behandlung der Farbe

als Träger eines eruptiven Ausdrucks an. Die Quelle, aus der sich Rouaults mystisch glühende Farbigkeit nährt, ist die romanische Glasmalerei, deren expressiv durch die Verbleiung umrissene Figuren er ebenfalls übernimmt.

Der eigentliche französische Expressionismus zerfällt in zwei zeitlich getrennte Gruppen, die beide dem Erlebnis des Krieges ihren ausschlaggebenden Impuls verdanken. Die erste expressionistische Welle dauert etwa vom ersten Weltkrieg bis zum Beginn der Dreißigerjahre. Sie umfaßt Maler wie Le Fauconnier, de la Patelliére, Yves Alix, Fautrier, Gromaire und Goerg. Der Führer dieser ersten expressionistischen Gruppe ist Le Fauconnier. Er kommt vom Impressionismus her, aber im Geburtsjahr des Kubismus beginnt er geometrisch stilisierte bretonische Landschaften zu malen. Nach dieser kurzen kubistischen Phase wird er ab 1912 ein reiner Expressionist. Seine Schüler sind Alix und Gromaire. Während des Krieges war Le Fauconnier vier Jahre lang in Holland festgehalten, wo er sich eingehend mit Rembrandt und Hieronymus Bosch beschäftigte. Bei seiner Rückkehr nach Frankreich fand er den Boden für den Expressionismus bereitet. Neue Künstler stießen zu der Bewegung, die das Erlebnis der Front auf neue Wege in der Malerei wies. Man sprach damals geradezu von einer Wiedergeburt der Gotik durch Franzosen nichtlateinischer Abstammung, denn die oben genannten Maler stammen alle aus den nördlichen Départements oder aus der Bretagne. Sie waren sich einig in der Ablehnung des Kubismus, den La Patelliére „eine Museumslektion, eine Technik in sich, eine vom Baum gelöste Frucht“ nannte. Sie wollten gegenständlich sein, sie hingen an der Erde und am Menschen. Sie alle waren verzweifelt über die soziale Unordnung und klagten sie in ihren Bildern an. So brachten sie wieder Themen in die Malerei und vor allem den Menschen selbst, in einer Zeit, die ihn aus der bildenden Kunst vertrieben hatte. Trotzdem waren sie keine Realisten, denn dazu waren sie viel zu sehr auf die Erfassung des Dramatischen und Geheimnisvollen aus. La Patelliére schrieb einmal: „Jede Form ist die Verwirklichung einer geistigen Kraft“. Was sie besonders reizte, war die Darstellung des menschlichen Mysteriums. Darum malten sie so oft in sich versunkene oder schlafende Menschen. Sie stellten sie in heftigen Kontrasten dar, in aufeinanderprallenden Kurven, Segmenten, Zylindern und Kugeln,

aus deren Nahtstellen das Rätselhafte im Dasein des Menschen geheimnisvoll aufsteigt. La Patellière malte das Mysterium der alltäglichen Dinge, Goerg und Fautrier bildeten das Phantastische im Wirklichen ab und schufen dabei oft Visionen des Übernatürlichen von Brueghelscher Kraft.

Immer war der Ausdruck, den sie suchten, ein pathetischer. Jedes ihrer Bilder ist ein Aufruf an die Menschheit. Alle diese Züge haben sie mit dem Expressionismus der germanischen Länder gemeinsam. Bei näherer Betrachtung muß man jedoch feststellen, daß sich der französische Expressionismus vom germanischen in einigen wesentlichen Punkten unterscheidet. Was hierbei auffällt, ist das so charakteristische französische Mißtrauen des Verstandes gegen jeden Gefühlsüberschwang, der Sinn für das handwerklich gut gemachte Bild und für die dekorative Rolle der Farbe. Die Bilder der französischen Expressionisten sind wohl Intuitionen aus einem Guß, aber sie sind sehr rationalistisch geläuterte Intuitionen. Ihr Ausdruck ist viel gebändiger als bei den deutschen, belgischen und nordischen Expressionisten. Das Mißtrauen gegen das Gefühl führt Goerg sogar manchmal zur Ironie. Mißtruisch sind die französischen Expressionisten auch gegen jede Lyrik; sie ziehen das Drama vor. Sie bleiben immer klassisch und human insofern, als jeder Betrachter eigene Erlebnisse in ihren Gemälden wiedererkennen kann. Darum kann der französische Expressionismus als die klassische Form dieses europäischen Stiles bezeichnet werden.

Nichtsdestoweniger ist die expressionistische Haltung eigentlich unvereinbar mit dem französischen Charakter, darum konnte dieser Bewegung keine lange Dauer in Frankreich beschieden sein. Die Kolonie, die der internationale Expressionismus auf dem Montparnasse gründete, blieb ohne wesentlichen Einfluß auf die französische Malerei. Andererseits aber erfuhren die ursprünglich einander so entgegengesetzten Manieren eines Modigliani, Pascin, Kisling, Chagall und Soutine, um nur die wichtigsten Namen der „Schule von Paris“ zu nennen, in der Auseinandersetzung mit der französischen Malerei eine solche Glättung – man darf wohl sagen Zivilisierung –, daß sie heute unter einem gemeinsamen Schulnamen zusammengefaßt werden. Ab 1928 ist der Zerfall der vorher sehr eng miteinander verbundenen Gruppe der französischen Expressionisten zu beobachten. Jeder sucht von nun an seine eigenen Wege, die

sie weit von der gemeinsam begangenen Straße abführen. Le Fauconnier und Alix stehen heute näher bei dem Realismus eines Dunoyer de Segonzac als bei Munch oder Kokoschka. Gromaire entwirft dekorativ ausgewogene Kompositionen für Gobelins, und Goerg und Fautrier sind nach einer kurzen Periode unmittelbar vor dem zweiten Weltkrieg, während der sie in apokalyptischen Visionen die Schrecken der kommenden Jahre darstellten, zu jubelnden Expressionisten der Lebensfreude geworden.

Die eigenartigste Erscheinung, die die bildende Kunst der letzten dreißig Jahre hervorgebracht hat, ist neben dem Kubismus der Surrealismus. Er ist nichts anderes als das Drama des Menschen, dessen Welt zusammengestürzt ist, und der nun alle Götter verleugnet, denen er bisher gehorcht hat. Er ist geboren aus der Verachtung jeglicher rationaler Wirklichkeit, die sich als trügerisch und falsch erwiesen hat. Im ersten Manifest des Surrealismus stehen Sätze wie: „Reiner psychischer Automatismus, mittels dessen man sich vornimmt, das wirkliche Funktionieren der Seele durch das Wort, die Schrift oder sonstwie auszudrücken. Die Seele diktiert ohne jede Kontrolle der Vernunft außerhalb aller ästhetischer oder moralischer Formgesetze. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit bestimmter Assoziationsformen, die bisher vernachlässigt wurden, an die Allmacht des Traumes, an das desinteressierte Spiel der Seele. Er geht darauf aus, endgültig alle anderen psychischen Mechanismen zu unterminieren und an ihrer Stelle die Hauptprobleme des Lebens zu lösen“. An anderer Stelle sagt André Breton: „Denken wir daran, daß die Idee des Surrealismus einfach auf die Neugewinnung unserer seelischen Kraft durch jenes Mittel ausgeht, das nichts anderes ist als der schwindelige Abstieg in uns selbst, die systematische Erleuchtung dieser verborgenen Bezirke und die fortschreitende Verdunkelung der anderen, die dauernde Wanderung mitten durch die verbotene Zone.“ Welche Rolle die Malerei bei dieser Erforschung des Unbewußten zu spielen hat, geht aus folgenden Äußerungen Bretons hervor: „Das Bildwerk wird sich auf ein rein inneres Vorbild beziehen oder es wird nicht sein. Die Aufgabe der Malerei besteht weniger darin, sich technischen Jongleur-Kunststückchen hinzugeben, als – selbst mit Hilfe von illegalen Mitteln – das Mysterium und die Poesie auszudrük-

ken, die ausstrahlen von gewissen Kombinationen von Objekten, die vom Zufall oder der Laune eines beherrschenden Geistes geschaffen worden sind.“ Rein formal bleibt die surrealistische Malerei in einem glatten Akademismus haften. Sie ordnet die zusammenhanglosesten Gegenstände in einer so bestürzenden Beziehungslosigkeit an, daß das Außerordentliche mit magischer Gewalt aus dem Gewöhnlichen hervorgeht. Der Italiener Chirico, die Spanier Miro und Dali, der Deutsche Max Ernst und die Franzosen Tanguy und Masson: sie alle pflegen einen sehr glatten irrealistischen Stil.

Dem Surrealismus wird häufig zum Vorwurf gemacht, daß er eine sehr gewollte und intellektualistische Malerei sei und keineswegs so visionär, wie er es beabsichtigt. Tatsächlich kann man Inspiration nicht durch den Willen erreichen. Das Absolute kann nur dann gewonnen werden, wenn der Mensch seine Ambitionen aufgibt und wenn er wahrhaft glaubt. Dieser Glauben fehlt jedoch dem Surrealismus durchaus. Rein entwicklungsmäßig gesehen ist der Surrealismus die französische Einkleidungsform des Dadaismus, der wie der Expressionismus im Lande des rationalen Denkens zu einem System erhoben wurde. Der einzige fruchtbare Künstler, der aus dem Surrealismus hervorgegangen ist und auch heute noch eine wichtige Rolle in der Malerei spielt, ist Jean Lurçat. Chirico hat sich vor kurzem in einer viel beachteten Äußerung gegen den Surrealismus und die ganze moderne Kunst gewandt, indem er behauptete, sie sei eine Erfindung der Kunsthändler. Tanguy, Masson und Dali sind nach Amerika ausgewandert. Die Voraussetzungen für den Surrealismus, die tiefe Lebens- und Weltmüdigkeit, das Gefühl einer trostlosen Leere und der Nutzlosigkeit aller geistigen Werte, die zu dem Rückzug in das unbewußte, noch von aller Zivilisation unberührte Gebiet der Seele geführt hatte, diese Voraussetzungen sind heute durch die Erlebnisse des Krieges und des Widerstandes überwunden. Gerade in Frankreich hat man erfahren, daß Ideen und „leere Worte“ mehr geben können, als die an allen Werten zweifelnden Surrealisten glaubten. Es hatte sich erwiesen, daß Begriffe wie Freiheit und Menschenwürde Ideale sind, für die man auch heute noch sterben kann. Wer diese Ideale äußerst bewußt mit dem Einsatz seines Lebens verteidigt hat, kann nichts mehr gemein haben mit den Surrealisten, für die allein das Unbewußte Gültigkeit hat. Wenn eine

Welt auferstanden ist, dann verblassen kraftlos die Träume, wie man sie unterminieren könnte. Deshalb ist der Surrealismus heute in Frankreich eigentlich tot. —

Sonntagsmaler und naive Dilettanten hat es schon immer gegeben. Wenn der „Zöllner“ Rousseau, Vivien, Séraphine Louis, Beauchant und Bombois die ersten sind, die in der Kunstgeschichte verzeichnet werden müssen, so deshalb, weil sie einer Zeit, die in allem Primitiven Erneuerungen suchte, als Offenbarung erschienen. Gewiß, sie wurden mehr als die Maler irgendeiner anderen Richtung von Literaten „gemacht“, doch strahlt ein Rousseau mit der kindhaften Einfalt seiner Bilder so viel ursprüngliche künstlerische Kraft aus, daß er zum Vater einer ganzen Schule außerhalb Frankreichs, des „magischen Realismus“ in Deutschland, werden konnte. Maurice Utrillo wird teils den französischen Expressionisten, teils den „Neo-Primitiven“ zugerechnet. Als reiner Autodidakt scheint er uns mehr zu den letzteren zu gehören. Sein Leben ist ein Roman, und seine Bilder, die er in den verschiedenen Perioden seines immer wieder von Sanatoriumsaufenthalten unterbrochenen Lebens zu Hunderten produzierte, sind die genialen Leistungen eines der größten Wunderkinder der französischen Kunst. Seine fruchtbarste Epoche ist seine sogenannte „manière blanche“, die auf seine erste „manière impressioniste“ im Jahre 1907 folgt. Er zeigt darin nicht nur eine Vorliebe für weiße Mauerflächen, sondern mischt auch Gips in seine Farben. Die „manière blanche“ dauert bis 1913 und wird dann von vier Sanatoriumsaufenthalten unterbrochen. Nach dem ersten Weltkrieg findet er in seiner „manière colorée“ eine neue Wandlung seines Stiles insofern, als die weißen Töne vor lebhaften roten, blauen, grünen und bleichen rosa und gelben Farben zurückweichen. Die „manière colorée“ ist der endgültige Stil Utrillos geworden. Er hat es seither nicht mehr nötig, nach Postkarten zu malen, denn seine endgültige Manier ist ihm so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er sich selbst kopiert. Utrillo malt Straßenbilder aus dem Paris der Vorkriegszeit, wie es in seiner Erinnerung lebt. Er weiß die Stimmung und die Atmosphäre dieser Stadt mit einer fast krankhaften Überempfindlichkeit für die feinsten Ausstrahlungen wiederzugeben.

Eines der erstaunlichsten Schauspiele, das sich während des letzten Krieges abgespielt hat, war die Wiedergeburt, die sich

in Frankreich auf allen Gebieten des geistigen und künstlerischen Lebens vollzog. Am auffälligsten ist diese Neugeburt ohne Zweifel in der Malerei, in der sich zwei ganz neue Künstlergruppen langsam in den Vordergrund schoben. Während die eine von ihnen eine Synthese aus den beiden wichtigsten künstlerischen Bewegungen schuf, die die französische Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts hervorgebracht hat: dem Fauvismus und dem Kubismus, war es umso überraschender, daß eine zahlenmäßig kleinere, aber bedeutungsmäßig ebenso wichtige Gruppe von dem Erlebnis des Krieges und der Résistance auf Pfade geführt wurde, die eindeutig auf den charakteristischsten Stil jenes Volkes hinweisen, dem der allgemeine Widerstand galt: den deutschen Expressionismus.

Die wegbereitende Rolle, die für die erste Gruppe der französischen Expressionisten der Kubismus und der Fauvismus gespielt hatte, fällt für die jüngeren französischen Expressionisten dem Surrealismus zu. Ihr prominentester Vertreter, André Marchand, sagte einmal: „Der Surrealismus streift das Drama, aber er dringt nicht in es ein und bleibt im Bezirk des Diverissements“. Die neuen Expressionisten um ihn, Coutaud, Gruber, Lorjou und Walch, huldigen einem humanen Surrealismus, der den Menschen, die Dinge und die Welt um ihn darstellt in Zeichen, die der Wirklichkeit entnommen sind. Sie wollen nichts wissen von der „écriture automatique“; bei ihnen ist alles gewollt und bewußt. Sie betrachten ihre Kunst als einen in die Wirklichkeit projizierten Ausdruck ihres Innenlebens. So weitgehend sie sich in ihren Themen voneinander unterscheiden, so sind sie doch alle von demselben methaphysischen und poetischen Expressionismus beherrscht. Der Elsässer Walch malt Traumbilderbogen einer blumenhaften Kinderwelt. Coutaud schildert unheimliche Träume, in denen die Stille vor oder nach der Zerstörung lastet. Marchand ist der Maler des unerbittlichen Schicksals. Grubers bekanntestes Bild, sein „Job“, der 1944 im Salon d’Automne hing, charakterisiert sein Modell als einen gemarterten Kämpfer der Widerstandsbewegung. Dieses Bild des verfolgten Gerechten, der einsam inmitten einer gleichgültigen und unmenschlichen Gesellschaft sitzt, ist eine der gültigsten Formungen des großen Erlebnisses, der Zeit des Widerstandes und des Krieges aller gegen alle. Mit Ausnahme von Walch sind alle Neo-Expressionisten von einer tragischen

Weltanschauung beherrscht, die ihnen großartige, von echtem Pathos erfüllte Visionen diktiert. Die tödliche, lähmende Stille der Furcht, die um ihre Gestalten lauert, gibt ihren Bildern einen Ausdruck, der überzeugender in seinen Bann schlägt als derjenige der Surrealisten. Ihre Bilder sind diesen Künstlern ein Mittel zur Befreiung von der Lebensangst ihrer Generation. Das geistige Werkzeug, das ihnen dabei hilft, ist die kartesianische Vernunft. Ihre Bilder sind nämlich keine Gefühlsausbrüche, alles in ihnen ist durch das Sieb der Vernunft gegangen. Sie wollen einen Stil schaffen durch die Erfassung des Klaren und Deutlichen und seine Unterscheidung vom Nebensächlichen und Unwesentlichen. Durch eine stetige Subtrahierung gelangen sie zu Bildern von unerhörter Dichtigkeit. Sie disziplinieren sich, um ein Maximum an Heftigkeit zu erreichen. Denn heftig wollen sie sein, um ihre Zeitgenossen zu treffen. Marchand sieht die Aufgabe der Malerei darin, „die Lebenden zu wecken, die oft nur Tote sind“. Disziplin heißt aber Zeichnung. Darum sind die Bilder des Lothringers Gruber scharf wie die Stiche Schongauers oder Dürers, während die Gemälde der Südfranzosen Marchand und Coutaud oft an die provençalischen Primitiven erinnern. Aus den zerfetzten Konturen ihrer Gestalten schreit ihre Unruhe und Furcht. Ein hartes Licht lässt die Elemente für sich allein in einem luftdünnen Raum erscheinen. Diese Bilder sind monumental gebaut wie Wandgemälde, ihre Gestalten sind schwer, wie wenn sie aus Stein oder Eichenholz geformt wären.

Wie bei allen neuen Erscheinungen im geistigen Leben unseres Nachbarvolkes zeichnet sich auch in den Bildern der Neo-Expressionisten jener geistige Untergrund ab, den der Existenzialismus in ein philosophisches System zu fassen sucht. Die folgenden Sätze, die Albert Camus in einem mit „Sur une philosophie de l'expression“ betitelten Aufsatz schrieb, gelten genau so für die Maler, von denen hier die Rede ist: „Aus der Verzweiflung wird nicht mehr die Anarchie abgeleitet, sondern die Selbstbeherrschung. Die Tendenz ist nicht mehr, die Vernunft der Sprache zu verneinen und ihrer Unordnung die Zügel schließen zu lassen. Ihr wird die Macht zuerkannt, durch das Absurde oder durch das Wunder wieder zu ihrer Tradition zurückzufinden. Anders ausgedrückt: Dieser Übergang des Denkens ist höchst bedeutend für unsere Epoche, denn aus einer

Philosophie der Lüge und der Sinnlosigkeit leitet man nicht mehr die Verherrlichung des Instinkts ab, sondern eine entschiedene Parteinaahme für die Intelligenz. Es handelt sich nur um eine vernünftige Intelligenz, die zum Konkreten zurückkehrt und um Ehrlichkeit besorgt ist.“ Diese Parteinaahme für die Intelligenz, dieser Griff des Verzweifelnden nach der Ratio ist typisch französisch. Darum ist auch der Neo-Expressionismus noch stärker französisch als sein Vorläufer vor 20 Jahren. Auch er ist durch die unglücklichen Zeitereignisse in aller Welt ausgelöst worden. Die erste Phase des zweiten Weltkrieges, der spanische Bürgerkrieg, hatte Picasso zu einer neuen Epoche seines wandlungsreichen Schaffens inspiriert, die durch seine Guernica-Komposition charakterisiert ist. In ihr hatte er die vom Kubismus entwickelten Methoden zu rein expressionistischen Zwecken eingesetzt und einen erschütternden Kreuzweg des Schreckens geschaffen, dessen explosive Formen und synkopierte Rhythmen als adäquater Ausdruck des Terrors packen. Die Schrecken und die Verzweiflung der Gegenwart führten die jungen französischen Maler wieder zum Sujet zurück, das sie früher ängstlich als literarisch gemieden hatten. Ohne Zweifel hat dabei auch ihre stammesmäßige Herkunft mitgewirkt: Marchand ist der Sohn eines flämischen Mathematik-Professors, Gruber ist Lothringer und Walch Elsäßer. Die französischen Kritiker haben oft auf ihre Verwandtschaft mit alten deutschen Meistern und mit den Malern des deutschen Expressionismus hingewiesen.

Wie richtungslos und unverbindlich das Geistesleben der Gegenwart letztlich geworden ist, zeigt sich in der erstaunlichen Tatsache, daß dasselbe Erlebnis der Niederlage und des Widerstandes bei der gleichen Malergeneration so entgegengesetzte Reaktionen auslöste wie diesen Neo-Expressionismus und eine neue abstrakte Welle, die seit den Besetzungsjahren in stetigem Anschwellen begriffen ist. Ihre Träger sind die heute Dreißig- bis Vierzigjährigen. Der neue Irrealismus wurde unmittelbar verursacht durch die französische Niederlage von 1940 und durch die deutsche Kulturpolitik, die während der Besetzung die Begriffe der „entarteten Kunst“ auch auf Frankreich anwandte und damit jede irrealistische Kunst zu einer Kunst der Résistance stempelte. Die um 1910 geborenen Maler, die im Irrealismus eine neue Heimat fanden, standen angesichts des

Erlebnisses der Niederlage den Problemen der Bildenden Kunst nicht weniger ratlos gegenüber als ihre Vorgänger um 1930. Jean Bazaine, einer der wesentlichsten von ihnen, formulierte die Ratlosigkeit, die sie beherrschte, in der Frage: „Was tun mit dieser Freiheit der Erfindung, dieser Fülle von Lösungen, die zugleich unsere Chance und unsere größte Gefahr sind?“ Und Alfred Manessier gibt folgenden Aufschluß über die Motive, die seine Altersgenossen zu der großen Synthese führten, die die jüngste französische Kunst darstellt: „Als ich aus dem Kriege heimkam, berührten sich auf einmal die Gegensätze, sei es einfach aus französischer Politesse oder sei es durch eine tiefere Regung in mir, die das Erbe enger umfassen wollte. Denn ich fühlte wohl, daß man in einem solchen Moment der Verzweiflung um die Zukunft der französischen Malerei seine Liebe weiter spannen muß und man sich nicht mehr selbst zerfleischen darf“. An einer anderen Stelle erklärt derselbe Künstler: „Ich betone den internen und unterirdischen Charakter dieser Arbeit. Alles dies ist seit dem Kriege durch die Wirkung der Ereignisse ausgelöst worden.“ Die erste Manifestation dieser neuen Gruppe junger Künstler war die im Mai 1941 von der Galerie Braun unter dem verpflichtenden Titel „Exposition des jeunes peintres de tradition française“ veranstaltete Ausstellung. Die in ihr zusammengefaßten Maler waren Fougeron, Gischia, Pignon, Robin, Tailleur, Tal Coat sowie Bazaine, Estève, Lapicque, Le Moal, Manessier und Singier. Sie stehen heute im Mittelpunkt des Pariser Kunstlebens und sind das beste Versprechen für eine produktive Weiterentwicklung der französischen Malerei. Sie gehen nicht von der allgemeinen Negation der modernen Kunst wie die Maler der „Forces Nouvelles“ aus, sondern von der Überzeugung, daß man in unserer dem Humanen entfremdeten Zeit nicht mehr mit den Mitteln malen könne, die uns die Renaissance gelehrt hat. Immerhin sind sie humanistischer als die Kubisten, denn das zeitlich zwischen ihnen und dem Kubismus liegende Erlebnis des Expressionismus ist nicht spurlos an ihnen vorübergegangen. Einige von ihnen haben ihre Überzeugung wiederholt schriftlich fixiert. Die historische Rolle der jungen Bewegung deutet Bazaine folgendermaßen: „Weder fauvistisch noch kubistisch, aber ohne diese beiden nicht zu denken, scheint die junge zeitgenössische Malerei Frankreichs die Entwicklung der französischen Kunst

fortzusetzen und das Werk dieser Vorgänger logisch weiterzuführen.“ Über ihre Stellung zum Realismus und der Realität äußert sich Gischia folgendermaßen: „Man geht immer von einer Realität aus. In dieser handelt es sich darum, einen bestimmten Rhythmus zu finden und sie bis zum Zeichen, bis zur lebenden Konstruktionsskizze zu vereinfachen. Diese Übersetzung des Wesentlichen in der Form sowohl als auch in der Farbe zieht einen weitab vom Ausgangspunkt. Man muß alles erfinden, wenn alles unaufhörlich in Frage gestellt wird, und man muß bis zum Schluß alles riskieren.“ Und ergänzend an anderer Stelle: „Daher diese Ablehnung der Abkapselung des Einzelnen und diese Sorge um die Bildwerdung, die uns erlauben soll, die Beschäftigung mit den rein technischen Dingen zu überwinden und zu einer totalitären Kunstauffassung zu gelangen (in dem von Sartre verstandenen Sinne).“

Bei der Aufzählung der zwölf Maler, die zu der bis jetzt noch mit keinem Schulnamen belegten Gruppe gehören, wurde eine Zweiteilung angedeutet. Die ersten Sechs unterscheiden sich von den übrigen durch eine relativ größere Gegenständlichkeit, die aber noch lange nicht irgendwie realistisch genannt werden kann. Bazaine, Estève, Lapicque, Le Moal, Manessier und Singier übersetzen die aus der Natur entnommenen Elemente freier in kühnen Arabesken und in einem reizvollen Widerspiel von farbigem Hintergrund und graphischem Gerüst.

Die Erklärung dafür, wie ein und dasselbe Ereignis zwei so verschiedene Kunstrichtungen wie den Neo-Expressionismus und den neuen Irrealismus auslösen konnte, liegt wahrscheinlich darin, daß beide Reaktionen zwei grundverschiedenen, im menschlichen Charakter verankerten Haltungen der Wirklichkeit gegenüber entsprechen. Die eine Gruppe läßt sich von der Wirklichkeit zuinnerst ergreifen, um durch ihre Gestaltung Herr über die ihr innenwohnenden dämonischen Kräfte zu werden; die zweite rettet sich vor der Bedrohung durch die Flucht in das Irreale. Letzten Endes führt aber ihre Haltung doch zu jener Abkapselung des Einzelnen, deren Ablehnung Gischia für seine Kameraden ausgesprochen hat. Der totalitären Kunstauffassung Sartres, auf die sich Gischia beruft, kommt die vom Gefühl der Verpflichtung des Einzelnen gegenüber der Menschheit beherrschte Haltung der Neo-Expressionisten jedenfalls

viel näher als die motivlich und formal keineswegs im Zeitgeschehen „engagierte“ Malerei der Irrealisten.

Nach dem Rausch der Befreiung, der gerade diese jungen Künstler als Vorkämpfer der Résistance in der Malerei in den Mittelpunkt der Ausstellungen und Kunstveröffentlichungen gestellt hat, werden in der letzten Zeit in zunehmendem Maße Stimmen laut, die die abstrakte Malerei als unfranzösisch verurteilen. Bezeichnend hierfür sind folgende Äußerungen des schon mehrfach zitierten Wortführers der realistischen Richtung, Waldemar George: „Léon Degand schreibt folgende Zeilen, die es wert sind, angeführt zu werden: ‚Die Malerei ist nicht notwendigerweise eine gegenständlichere Kunst als die Musik. Die menschliche Figur als Modell genommen verdient keine größere Achtung als eine Blume oder ein Fisch‘. Ein Gemälde von Gischia, ein mit dem Zirkel gezeichneter Roboter, illustriert dieses Glaubensbekenntnis . . . Wenn die französische Kunst diese Richtung weiterverfolgt, läuft sie Gefahr, gleichzeitig ihre Originalität und ihre beherrschende Rolle in der Kunst des Abendlandes zu verlieren. Um Konstruktionsspiele anzufertigen, Ungeheuer oder Kolosse, kann die Welt auf uns verzichten. Die Berufung der französischen Welt und der französischen Kunst liegt in der Verteidigung der Rechte der menschlichen Person, ihrer Würde, ihres Charmes und ihres Wertes gegen die feindlichen Kräfte: den serienmäßig fabrizierten Geist, made in USA, und den Herdgeist des slawischen Orients. Diese Berufung wird die französische Kunst nur erfüllen, wenn sie ihre von Anbeginn daseienden Tugenden wiederfindet: die Liebe zu den Dingen und zu der wohlgetanen Arbeit, den Geist zu beobachten und alles zu prüfen. Nur eine Neuentdeckung der Welt, deren Wunder zu sehen sie sich weigern, und eine neue Eroberung der Wirklichkeit werden es den jungen Künstlern Frankreichs gestatten, ihre Aufgabe weiter zu erfüllen.“

IX. DIE FRANZÖSISCHE KUNST UND EUROPA

Die bildende Kunst des Abendlandes steht vor uns heutigen Betrachtern als ein so organisch in sich gefügtes Gebäude, daß es schwer fällt, aus ihm die Leistung eines einzelnen Volkes zu abgesonderter Betrachtung herauszulösen. Rückblickend kann die Frage nach Rolle und Bedeutung der französischen Kunst im gewaltigen Schauspiel der europäischen Kultur am besten beantwortet werden, wenn man sich vorzustellen versucht, wie diese europäische Kunst ohne den Beitrag Frankreichs aussehen würde. In ihrem Gesamtbilde würden nicht nur die Kathedralen der Ile-de-France, die Königsschlösser und Adelpaläste des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, der Impressionismus und manche seither entscheidenden Ereignisse der modernen Malerei fehlen, sondern – mehr noch – die ganze europäische Kunst hätte ohne Frankreich einen anderen, kaum auszudenkenden, Verlauf genommen. In der Philosophie wie in der Dichtkunst und den bildenden Künsten beweist sich das französische Genie immer wieder dadurch, daß es am frühesten die allgemein in ganz Europa nach neuem Ausdruck drängenden Kräfte in ein System zu fassen weiß. Dieses zeichnet sich durch eine so bestechende Folgerichtigkeit und echt menschliche Freiheit aus, daß es immer wieder als gesamteuropäische Basis dienen kann, die jeder nationalen Eigenart die Freiheit zu eigenen Lösungen läßt. Frankreich findet immer die europäische Lösung, weil es sich immer von den höchsten Ideen leiten läßt, die Europa hervorgebracht hat. Durch die Jahrhunderte hindurch hat Frankreich am hartnäckigsten das Recht des Menschenbildes verteidigt, das die Griechen aufgerichtet haben und das das Maß aller Dinge ist. Im französischen Genius durchdringen sich wie in seinem biologischen Volkskörper auf das glücklichste das mediterrane Erbe des harmonisch in der Natur verwurzelten Menschen und der ins Unendliche ausgreifende mystische Geist des Nordens.

So konnte er immer wieder die Mitte halten zwischen den beiden polaren Exzessen, denen die europäische Kultur ohne ihn in heftigen Zickzack-Ausschlägen anheimgefallen wäre: dem zur Erstarrung neigenden Formalismus und der ekstatischen Formlosigkeit. Die Neigung, die Fülle der Erscheinungen und Ideen der ordnenden Kraft des Gedankens zu unterwerfen, das Chaos zu systematisieren und dem einzelnen Menschen seine Herrscherrolle als geistbegabte Kreatur der Schöpfung zu wahren, hat die französische Kultur zur beständigsten Europas gemacht, ja zum Ordnungsprinzip im Organismus des Abendlandes erhoben. Nur ein Ordnungsideal von dieser unbeirrbaren humanen Stetigkeit konnte fähig sein, sich alle die ursprünglich auseinanderstrebenden Elemente des eigenen völkischen, geographischen und geistig-kulturellen Daseins auszugleichen und zusammenzufassen zur Einheit Frankreich. Darin liegt auch das Geheimnis der großen Anziehungskraft, die Paris auf Künstler aller Nationen ausübt, und darin besteht vor allem auch die Berufung des französischen Genius in dieser Zeit. Ist es nicht, als wenn das folgende Wort Pascals, in dem der französische Geist seine reinste Wortgestalt gefunden hat, besonders zu uns Überlebenden des zweiten Weltkrieges gesprochen wäre? „Der Mensch ist nur ein Schilfrohr, das schwächste der Natur, aber er ist ein denkendes Schilfrohr. Es ist nicht notwendig, daß das Universum sich bewaffnet, um ihn zu zermalmen. Ein Hauch, ein Wassertropfen ist genug, um ihn zu töten. Aber wenn ihn auch das Universum zermalmte, so erhebt sich der Mensch doch über das, was ihn tötet, weil er weiß, daß er stirbt; das Universum weiß nichts von dem Vorteil, den es über ihn gewonnen hat. Unsere ganze Würde liegt also im Denken. Aus ihm müssen wir uns neu erheben, nicht aus dem Raum und der Dauer, die wir nicht erfüllen können. Arbeiten wir also daran, richtig zu denken: das ist das Prinzip der Moral.“

DIE WICHTIGSTEN WERKE UND KÜNSTLER

ZU II. DIE ROMANISIERUNG

Architektur

Germigny-des-Prés 799–818 (Zentralbau); Centula-St.-Riquier 799 (Basilika).

Buchmalerei

Ada-Schule: Godescale-Evangeliar um 781, Paris; Ada-Handschrift um 800, Trier; Evangeliar von Abbéville vor 814, Abbéville; Evangeliar aus St. Médard in Soissons vor 827, Paris. — *Palastschule*: Evangeliar Karls des Großen, Anfang 9. Jh., Wien und Aachen. — *Reimser Schule*: Ebo-Evangeliar 816–835, Epernay; Utrechter Psalter um 840, Utrecht. — *Schule von Tours*: Bamberger Bibel 834–843, Bamberg; Vivians-Bibel 846–851, Paris. — *Schule von Corbie*: Psalter Karls des Kahlen vor 869, Paris; Codex aureus-Evangeliar Karls des Kahlen vor 870, München; Bibel in San Paolo fuori le mura in Rom, letztes Drittel des 9. Jh.

Elfenbeindeckel

Reimser Schule: Deckel des Psalters Karls des Kahlen gegen 869, München; Deckel des Evangeliers Heinrichs II. um 870, München. — *Ältere Metzer Schule*: Deckel des Drogo-Sakramentars (Mitte 9. Jh.), Paris. — *Jüngere Metzer Schule*: Buchdeckel mit Kreuzigung, Ende 9. Jh., Paris.

ZU III. DER WEG DER GOTIK

Architektur

Provençalische Saalkirchen: Abteikirche in St. Gilles Ende 11. Jh. bis etwa 1140, St. Trophime in Arles 1. Hälfte des 12. Jh.

Burgund: a) *Tonnengewölbe*: St. Philibert in Tournus 928 bis 1019 (Quertonnen), Cluny III 1088 begonnen — 1130, St. Benoît-sur-Loire um 1100, Kathedrale in Autun 1112–1132, Abteikirche in Paray-le-Monial Ende 11.–1. Drittel 12. Jh. b) *Kreuzgratgewölbe*: St. Madeleine in Vézelay 1104 (Vorhalle 1132).

Emporenkirchen der Auvergne: Ste. Foy in Conques nach 1150, Notre-Dame du Port in Clermont-Ferrand 12. Jh., St. Sernin in Toulouse 1096 — 2. Hälfte 12. Jh., Kathedrale in Santiago de Compostella 1078–1128.

Aquitaniens: a) Hallenkirchen: Notre-Dame-la-Grande in Poitiers Ende 11. — 1. Hälfte 12. Jh. b) Kuppelkirchen: St. Hilaire in

Poitiers 1. Hälfte 12. Jh., Kathedrale in Cahors 1119, St. Front in Périgueux 1120, Kathedrale in Angoulême 1101–1128.

Normannische Emporenkirchen: St. Etienne und Ste. Trinité in Caen 1068 – 1. Hälfte 12. Jh., St. Martin de Boscherville 1114–1157.

Skulptur

Burgund: Portal der Abteikirche in Charlieu vor 1096; Kapitelle in der Vorhalle von Vézelay vor 1104; Nord- und Westportale in Autun 1. Viertel 12. Jh.; innere Portale in Vézelay um 1130; Vorhalle in Charlieu um 1150.

Südwesten: Reliefs am Chorungang von St. Sernin in Toulouse um 1096, Tympanon von St. Pierre in Moissac 2. Viertel 12. Jh.; Souillac 2. Viertel 12. Jh., Portal in Beaulieu 2. Viertel 12. Jh., Fassaden der Kathedralen in Angoulême und von N.D.La-Grande in Poitiers 1. Hälfte 12. Jh.

Provençalische Protorenaissance: Fassade von St. Gilles vor 1100 bis 1142; Nordtrakt des Kreuzgangs von St. Trophime in Arles um 1130; Fassade von St. Trophime um 1150.

Übergang zur Gotik: Königsportal in Chartres gegen 1150.

Fresken

St. Savin-sur-Gartempe Ende 11. bis Mitte 12. Jh., Berzé-la-Ville Mitte 12. Jh.

Buchmalerei

Apokalypse von St. Sever gegen 1050.

ZU IV. DIE KATHEDRALEN

Architektur

Übergangsstil oder Frühgotik: St. Denis, Chor 1144; Sens 1130 bis 1164; Noyon, Chor 1157, Querschiff 1170, Langhaus 1220; Senlis 1153–1191; Laon 1160–1207; Soissons, südl. Querschiff 1177; Paris, beg. 1163, Chor und Querschiff 1182.

Hochgotik: Chartres, Chor und Langhaus 1194–1220; Amiens 1220 bis 1268; Bourges 1190–1270; Rouen 1202–1300; Reims 1211 bis 1300, Ste. Chapelle in Paris 1243–48, Beauvais 1247–72; Metz 1250 bis 1381; St. Urbain in Troyes 1262–1329.

Skulptur

Übergangsstil: Westportale in Chartres, 2. Viertel 12. Jh.; Querschiffportale in Bourges, um 1150; südl. Westportal an N.D. in Paris, 3. Viertel 12. Jh.

Frühgotik: Westportale in Senlis um 1170–80; Marienportal in Reims um 1180; Querschiffportale in Chartres, 1. Viertel 13. Jh.;

Sixtusportal und Christusportal und Heimsuchung in Reims, 1. Viertel 13. Jh.; mittleres und nördl. Westportal N.D. in Paris etwa 1210–20.

Hochgotik: Westportale in Reims und Amiens, etwa 1220–40; Pfeilerstatuen von Ste. Chapelle in Paris um 1250; Vierge dorée in Amiens um 1250; innere Westwand und Pfeilerstatuen in Reims, 3. Viertel 13. Jh.; Westportale in Bourges, 3. Viertel 13. Jh.; Königsportal an Kathedrale von Bordeaux, 3. Viertel 13. Jh.; Querschiffportale an N.D. in Paris, 3. Viertel 13. Jh.; Westportale in Auxerre um 1300; Südportal an St. Seurin in Bordeaux und Westportal an N.D. de-la-Couture in Le Mans etwa 1230–50.

Glasmalerei

Chartres, Ende 12. Jh. und 1. Hälfte 13. Jh.; Ste. Chapelle in Paris, 1248; N.D. in Paris, Mitte 13. Jh.; Bourges, 13. Jh.; Carcassonne, etwa 1320–30; Rouen, 1. Hälfte 14. Jh.

ZU V. DIE VERMENSCHLICHUNG DER WELT

Buchmalerei

Légendes de St. Denis, 1317, Paris; Gebetbuch für den Herzog von Berry vor 1390, Paris; Les très riches Heures du Duc de Berry, vor 1416, Chantilly; Grandes Heures de Rohan, um 1435, Paris.

Jean Fouquet: Gebetbuch für Etienne Chevalier, nach 1452, Chantilly; Antiquités judaïques, vor 1477, Paris.

Tafelmalerei und Fresko

Jean Fouquet, um 1420–81, Bildnisse in Paris und Berlin; Madonna in Antwerpen. *Schule von Aix*: Enguerrand Charanton, geb. um 1410, Marienkrönung in Villeneuve-les-Avignon, Nicolas Froment aus Avignon, tätig in Aix um 1450–90, Triptychon in der Kathedrale von Aix.

Der Meister von Moulins, tätig um 1480–1520, Triptychon in Moulins und Christi Geburt in Autun; Jean Clouet, tätig 1516–40, und François Clouet, 1510–72, Bildnisse in Paris; Porträtszeichnungen in Chantilly.

Schule von Fontainebleau, seit 1530 Fresken von Rosso Fiorentino, seit 1531 von Primaticcio.

Skulptur

Burgund: Claus Sluter, gest. 1406, Portal an der Karthause in Champmol bei Dijon 1387–94, Mosesbrunnen 1395–1406 / Antoine le Moiturier, um 1425–92, Grab des Philippe Pot, Paris.

Jacques Morel, Grabmal für Agnes Sorel, gest. 1449, Loches / Michel Colombe, um 1430–1512, Grabmal Franz II., gest. 1488, in

Nantes / Ligier-Richier, um 1500–1567, Grabmal für René von Châlons in Bar-le-Duc, gest. 1544 / Jean Goujon, gest. um 1566, Reliefs an der Fontaine des Innocents in Paris, 1547–49; Reliefs an der Louvre-Fassade nach 1550; Diana im Louvre, um 1555 / Philibert Delorme 1515–70, Grabmal Franz I. in St. Denis / Germain Pilon, um 1536–90, Grabmal Heinrichs II. und Katharina von Medici in St. Denis, 1563–70.

Architektur

Gothique flamboyant: N.D. de l'Epine 1410–1524; St. Maclou in Rouen 1437–1521; Haus des Jacques Coeur in Bourges, Anf. 15. Jh., Justizpalast in Rouen 1499–1507; Mittelteil der Fassade an der Kathedrale von Rouen 1309–1514.

ZU VI. SCHLÖSSER UND PALÄSTE

Architektur

Die Loireschlösser: Blois, Fassaden Franz I. und Treppenturm 1515–24 von Charles Viart; Chambord, Südfassade 1523–35 von Trinqueau; Chaumont nach 1465, Amboise nach 1491, Chenonceaux 1518/19, Azay-le-Rideau 1518/19.

Paris: Louvre, West- und Südflügel 1546–74 von Pierre Lescat, um 1510–78, und Jean Goujon / Philibert Delorme, um 1512–70, in Fontainebleau ab 1548, Tuilerien ab 1567 / Salomon de Brosse, um 1562–1626, Palais de Luxembourg 1615–1621. Der Pont-Neuf, 1613; Place Royale und Place Dauphine, 1. Jahrzehnt, 17. Jh.

Style Louis XIII.: Jacques Lemercier, 1585–1654, Schloß und Stadt Richelieu, 1627; Sorbonne, Paris, 1629–1656 / François Mansart, 1598–1666, Maisons-Laffitte bei Paris 1642–50; Val-de-Grâce in Paris 1645–66 / Louis Levau 1612–70, Hôtel Lambert in Paris 1649/50; Versailles 1661–70.

Style Louis XIV.: Claude Perrault 1613–88, Ostfassade des Louvre ab 1665 / Jacques Blondel 1617–86, Stadt und Festung Rochefort 1666; Porte St. Denis in Paris 1671–72 / Jules Hardouin-Mansart 1646–1708, Südfassade des Hôtel des Invalides 1675; Grand Trianon 1687–88 und Schloßkapelle in Versailles 1699–1710 / Robert de Cotte 1656–1735, Bischofspalais in Verdun 1725; Place Louis XIV. in Lyon; Pläne für Schlösser in Deutschland und Spanien / Germain de Boffrand 1667–1745, Hôtel de Soubise 1706 / Juste-Aurèle Meissonier 1693–1750, Fassade von St. Sulpice in Paris.

Style Louis XV.: Jacques-Ange Gabriel, 1698–1782, Ecole militaire ab 1751, Place de la Concorde ab 1754; Petit Trianon in Versailles, 1762–68; mit Jacques Gabriel Place Royale (de la Bourse) in Bordeaux / Emmanuel Héré, 1705–63, Place Royale (Stanislas) und

Place d'Alliance in Nancy, 1751–55 / Jacques-Germain Soufflot, 1709–80, Panthéon, 1755–90 / Victor Louis, 1731–1800, Grand Théâtre in Bordeaux, 1774–80.

M a l e r e i

Antoine Lenain, 1588–1648, Louis Lenain, 1593–1648, und Matthieu Lenain, 1607–77, Bauernbilder im Louvre / Simon Vouet, 1590 bis 1649, Tobias mit dem Engel in Grenoble, Eherne Schlange in Toulouse / Jacques Callot, 1592–1635 — Radierungen: Les Caprices, 1617, Les Misères de la Guerre, 1633 / Nicolas Poussin, 1594–1665, seit 1625 in Rom, Triumph der Flora, Die vier Jahreszeiten im Louvre / Claude Gellée (Lorrain), 1600–82, seit 1627 in Rom, Campo Vaccino, Seehafen im Nebel, Einschiffung der Kleopatra im Louvre; Vertreibung der Hagar, Hagar und Ismail, Sonnenuntergang in München / Philippe de Champaigne, 1602–74, Bildnisse im Louvre. Eustache Lesueur, 1616–55.

Charles Lebrun, 1619–99, seit 1663 Leitung der Manufacture des Gobelins, 1679–84 Innendekoration in Versailles (Spiegelgalerie) / Nicolas de Largillière, 1656–1746 / Hyacinthe Rigaud, 1659–1743, Staatsporträts im Louvre und in Versailles / Antoine Pesne, 1683 bis 1757, am Hofe Friedrichs des Großen.

Antoine Watteau, 1684–1721, Einschiffung nach Cythera, Gilles, L'Indifférent im Louvre; Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint in Berlin; Französische Komödianten, Der Tanz und Dorfbraut in Potsdam / Jean-Marc Nattier, 1685–1766 / Nicolas Lancret, 1690 bis 1745.

Jean-Baptiste Siméon Chardin, 1699–1779, Stillleben und Selbstbildnis im Louvre; weitere Hauptwerke in der Galerie Liechtenstein in Wien und im Potsdamer Neuen Palais.

François Boucher, 1703–70, Hauptwerke im Louvre; Sopraporten im Hôtel Soubise; Fresken in der Bibliothèque Nationale, in Versailles und Fontainebleau / Maurice Quentin de Latour, 1704–88, Pastellporträts in St. Quentin und Paris / Jean-Baptiste Greuze, 1725–1805, Der zerbrochene Krug, Der väterliche Fluch im Louvre / Jean-Honoré Fragonard, 1732–1806, Die Musikstunde, Schlafende Bacchantin, Das entführte Hemd im Louvre / Hubert Robert, 1733 bis 1808, Landschaften im Louvre.

S k u l p t u r

Pierre Puget, 1620–94, Karyatiden am Hôtel-de-Ville in Toulon; Milon von Croton, Gallischer Herkules in Paris / François Girardon, 1628–1715, Grabmal für Richelieu in der Sorbonne; Apollo und die Musen, Entführung der Proserpina, Bad der Nymphen im Park von Versailles / Antoine Coysevox, 1640–1720, Grabmal für Mazarin im Louvre; Büsten in Paris, Versailles und Chantilly / Ni-

colas Coustou, 1658–1733 und Guillaume Coustou, 1677–1746, Die Pferde von Marly in den Champs-Elysées / Edme Bouchardon, 1698 bis 1762, Brunnen an der Rue de Grenelle / Jean-Baptiste Pigalle, 1714–85, Mausoleum für den Marschall von Sachsen in Straßburg / Jean-Baptiste Houdon, 1741–1828, Büsten im Louvre, in der Comédie Française und in Potsdam.

Malerei

ZU VII. DIE REINE MALEREI

Empire: Jacques-Louis David, 1748–1825, Schwur der Horatier, 1784, Louvre; Marat, 1793, Brüssel; Raub der Sabinerinnen, 1799 und Madame Récamier, 1800, Louvre / Pierre-Paul Prud'hon 1758 bis 1823 / Anne-Louis Girodet, 1767–1824 / François Gérard, 1770 bis 1837 / Jean-Auguste Dominique Ingres, 1780–1867, Mme. Rivièvre, 1805; Badende 1808; Apotheose Homers, 1827, Louvre. Antoine-Jean Gros, 1771–1835; Napoleon bei den Pestkranken von Jaffa, 1804; Die Schlacht von Eylau, Louvre / Horace Vernet, 1789 bis 1863, Bilder der napoleonischen Schlachten in Versailles, Illustrationen.

Romantik: Théodore Géricault, 1791–1824, Das Floß der Medusa, 1819, Louvre / Eugène Delacroix, 1798–1863, Die Barrikade, 1831; Das Gemetzel von Chios, 1834; Algerischer Harem, 1834, Louvre.

Orientmaler: Alexandre-Gabriel Decamps, 1803–60 / Eugène Fromentin, 1820–76.

Paul Gavarni, 1804–66 / Constantin Guys, 1805–92 / Honoré Daumier, 1808–79, Das Drama, München; Lithographien im Charivari / Camille Corot, 1796–1875, Blick auf Mantes, 1860, Reims; Erinnerung an Mortefontaine, 1863 und 1864; Mädchen mit der Perle, 1870; Dame in Blau, 1874, Louvre.

Die Schule von Barbizon: Théodore Rousseau, 1812–67 / Jules Dupré, 1811–89 / Charles-François Daubigny, 1817–78 / Charles Troyon, 1810–65 / Jean-François Millet, 1814–75, Angelus; Ährenleserinnen, 1857, Louvre.

Der Realismus: Gustave Courbet, 1819–77, Beerdigung in Ornans, 1849; Das Atelier, 1855; Stürmisches Meer, 1870, Louvre / Ernest Meissonnier, 1815–91 / Henri Fantin-Latour, 1836–1904 / Théodore Chassériau, 1819–56.

Puvis de Chavannes, 1824–98, Fresken in der Sorbonne, 1887, im Panthéon 1876 und 1897; Der arme Fischer, 1881, Louvre / Gustave Moreau, 1828–98.

Impressionismus: Edouard Manet, 1832–83, Lola aus Valencia, 1861/62, Louvre; Das Frühstück im Grünen, 1863, Musée des Arts décoratifs; Olympia 1863, Louvre; Der Pfeifer, 1865, Louvre; Monet in seinem Atelier, 1874, München; Bei Vater Lathuille, 1879,

Tournay; Bar der Folies-Bergère, 1882, Luxembourg / Berthe Morisot, 1841–95 / Edgar Degas, 1834–1917, Vor den Tribünen, 1879, und Tänzerinnen, Louvre / Claude Monet, 1840–1926, Damen im Garten, 1867, Luxembourg; Brücke von Argenteuil, 1874, München; Gare St.-Lazare, 1877, Louvre; Kathedrale von Rouen, 1884, Louvre; Sommer, 1887, Stuttgart; Wasserrosen, 1904, Musée Claude Monet / Auguste Renoir, 1841–1919, Ehepaar Sisley, 1868, Köln; Die Schaukel, 1876, Louvre; Frühstück im Freien, 1879, Frankfurt; Nachmittag der Kinder in Wargemont, 1884, Berlin / Camille Pissarro, 1830–1903 / Alfred Sisley, 1839–99 / Henri de Toulouse-Lautrec, 1864–1901.

Skulptur

Pierre Jean-David d'Angers, 1788–1856 / François Rude, 1784 bis 1855, La Marseillaise, 1832, Arc de l'Etoile / Antoine-Louis Barye, 1796–1855 / Jean-Baptiste Clément Carpeaux, 1827–75, Der Tanz, 1869 / Auguste Rodin, 1840–1917, Das eherne Zeitalter, 1877, Luxembourg; Johannes der Täufer, 1878; Der Denker, 1880; Die Höllepfoste, 1880–1917; Die Bürger von Calais, 1884–86; Tod des Adonis, 1884; Der Kuß, 1886; Balzac, 1897; Die Kathedrale, 1908: alle Werke im Musée Rodin.

Architektur

Charles Percier, 1764–1838, und Pierre François Fontaine, 1762 bis 1835, Arc du Carrousel, 1807 / Barthélémy Vignon, 1762–1846, Die Madeleine / Henri Labrouste, 1801–75, Bibliothèque Ste.-Geneviève, 1843–50 (Eisenkonstruktion) / Victor Ballard, 1805–74, Zentralmarkthalle, 1852–59 (Glas- und Eisenkonstruktion) / Charles Garnier, 1825–98, Große Oper, 1861–74 / Paul Abadie, 1812–84, Sacré Cœur, ab 1874 / Paul Sédille, 1836–1900, Warenhaus Printemps, 1881 / Gustave Eiffel, 1832–1923, Eiffelturm, 1887–89.

ZU VIII. DIE NEUE WIRKLICHKEIT Malerei

Der Synthetismus: Paul Cézanne, 1839–1906, Das Haus des Geckenkten, 1872–73, Louvre; Selbstbildnis, 1875–77, München; Bahndurchstich, 1878, München; L'Estaque, 1882–85, Louvre; Stillleben, 1888–90, Berlin; Kartenspieler, 1890–92, Louvre; Der Junge in der roten Weste, 1890–95, Lausanne; Die großen Badenden, 1898–1905, Paris / Paul Gauguin, 1848–1903, Jakobs Kampf mit dem Engel, 1886–89, Luxembourg; Tahitianerinnen am Strand, 1892, Louvre; Aus Tahiti, 1902, Frankfurt; Contes barbares, 1902, Essen; Buch „Noa-Noa“ / Die Schule von Pont-Aven: Emile Bernard und Serusier / Die Nabis: Maurice Denis, 1870–1943; Pierre Bonnard, 1867 bis 1947; Edouard Vuillard, 1868–1942.

Die Fauves: Henri Matisse, geb. 1869; Maurice de Vlaminck, geb. 1876; Raoul Dufy, geb. 1878; Othon Friesz, geb. 1879; André Derain, geb. 1880.

Die Kubisten: Pablo Picasso, geb. 1881; Georges Braque, geb. 1882; Fernand Léger, geb. 1881; Robert Delaunay, 1885–1941; Roger de la Fresnaye, 1885–1925

Neorealismus: Dunoyer de Segonzac, geb. 1884; Boussingault, Luc-Albert Moreau, Henri de Waroquier, Charles Dufresne, Lotiron, Asselin, Céria / Zweite Welle nach 1930: Roger Limouse, geb. 1894; André Planson, geb. 1898; Maurice Brianchon, geb. 1899; Jules Cavaillès, geb. 1901; Christian Bérard, geb. 1902; Roland Oudot; Roger Chapelain-Midy, geb. 1904; Jean Aujame, geb. 1905 / *Die Forces Nouvelles:* Robert Humblot, geb. 1907; Henri Jannot, geb. 1909; Georges Rohner, geb. 1913.

Expressionismus: Georges Rouault, geb. 1881; Le Fauconnier, geb. 1881; Amédée de la Patellière, 1890–1932; Yves Alix, geb. 1890; Fautrier, geb. 1890; Gromaire, geb. 1892; Goerg, geb. 1893 / *Die Schule von Paris:* Modigliani, 1884–1920; Pascin, 1885–1930; Chagall, geb. 1887; Kisling, geb. 1891; Soutine, 1894–1943 / *Neo-Expressionismus:* Charles Walch, geb. 1898; Lucien Coutaud, geb. 1904; André Marchand, geb. 1907; Bernard Lorjou, geb. 1908; Francis Gruber, geb. 1912; Claude Vénard, geb. 1913.

Surrealismus: André Masson, Yves Tanguy, Pierre Roy, Jean Lurçat, Félix Labisse.

Neo-Primitivismus: Henri Rousseau, 1844–1910; Louis Vivien, 1861 bis 1936; Séraphine Louis, 1864–1934; André Beauchant, geb. 1873; Camille Bombois, geb. 1883. — Maurice Utrillo, geb. 1883.

Neo-Irrealismus: Charles Lapicque, geb. 1898; Gabriel Robin, geb. 1902; Léon Gischia, geb. 1903; Jean Bazaine, geb. 1904; Maurice Estève, geb. 1904; Pierre Tal-Coat, geb. 1905; Edouard Pignon, geb. 1905; Jean Le Moal, geb. 1909; Gustave Singier, geb. 1909; Alfred Manessier, geb. 1911; Francis Tailleur, geb. 1913; André Fougeron, geb. 1913.

Skulptur

Emile Bourdelle, 1861–1929; Aristide Maillol, 1861–1944; Charles Despiau, 1874–1946; André Laurens, geb. 1885.

Architektur

Tony Garnier, Schlachthof in Lyon, 1909 / Gebrüder Perret, Kirche in Le Raincy, 1923 / Henri Sauvage, Mietshäuser in der Rue Vavin und in der Rue des Amiraux, Paris, 1925 / Robert Mallet-Stevens, Alfa-Romeo-Garage, 1926; Rue Mallet-Stevens, 1927, Paris / Le Corbusier, Siedlung Pessac bei Bordeaux, 1925–26; Weißenhof-siedlung in Stuttgart, 1927; Asyl der Heilsarmee in Paris, 1930–31.

NAMENVERZEICHNIS

Es sind nur die im Text vorkommenden Namen registriert. Die kursiv gedruckten Ziffern beziehen sich auf Abbildungen und Tafeln.

- Ada-Schule 17
Aix, Schule von 64
Alix, Yves 132, 134
Amboise, Schloß 74, 75
Amiens, Kathedrale 44 ff., 49,
 51 ff., 54; 4, 5
Angoulême, Kathedrale 29
Arles, Aliscamps 11
 St. Trophîmes 34
Arras, Rathaus 67
Asselin 128
Autun, Kathedrale 26, 34, 36
 Tore 12
Auxerre, Kirchenfenster 56
Avignon, Schule von 64; *Tafel 11*
Azay-le-Rideau 76
Bar-le-Duc, Grabmal Renés II. 69
Barbizon, Schule von 100
Bazaine, Jean 140
Beauchant 136
Beaugency, Burg 22
Beaulieu, Christusfigur 36
Beauvais, Kathedrale 46, 49
 St. Etienne 30
Bernard, Emile 124
Berry, Stunderbuch des Duc de
 61; *Tafel 10*
Berzé-la-Ville, Fresken 32
Besançon, Pforte 12
Blois, Schloß 74, 75
Bombois 136
Bonnard, Pierre 124
Boscherville, St. Martin de 30
Bouchardon 91
Boucher, François 89
Bourges, Kathedrale 46, 49
 Haus des Jacques Coeur 67-
Boussingault 128/29
Braque, Georges 127; *Tafel 32*
Caen, St. Etienne 30, 31
 Ste. Trinité 30
Callot, Jacques 82; 7
Carpeaux, J.-B. Clément 103
Carpentras, Triumphbogen 11
Carrière, Eugène 124
Centula (St. Riquier) 18, 20, 21
Céria 128
Cézanne, Paul 119 ff., 17, 18;
 Tafel 29
Chagall 133
Chalette 82
Chambord 74, 75/76
Champagne, Philippe de 81
Chapelaing-Midy 130
Charlieu, Vorhalle 36
Chardin, J.-B. Siméon 92; *Tafel 33*
Charonton, Enguerrand 64
Chartres, Kathedrale 45, 46/47
 Skulpturen 35, 51/52; *Tafel 5*
 Fenster 55; 6; *Tafel 9*
Chassériau, Théodore 100
Chaumont, Schloß 75
Chenonceaux, Schloß 76
Chinon, Schloß 75
Clouet, Jean und François 72;
 Tafel 14
Cluny, Kloster 22, 26/27, 33
Colombe, Michel 67
Compiègne, Rathaus 67
Conques, Ste. Foy 15/16, 29
Corbie, Schule von 17
Corot, Camille 100 ff.
Courbet 104 ff., 11, 13; *Tafel 23*
Coustou, Nicolas 91

- Coutaud, Lucien 137/38
 Coysevox, Antoine 91
 Cravant, Pfarrkirche 18
- Daubigny, Charles 101
 Daumier, Honoré 101/02; 10
 David, Jacques-Louis 96; *Tafel* 20
 Degas, Edgar 114; *Tafel* 27
 Delacroix, Eugène 98 ff.; 9;
 Tafel 21
 Delorme, Philibert 70, 76
 Denis, Maurice 124
 Derain, André 125
 Dufy, Raoul 126
 Dupré, Jules 101
- Epine, Notre Dame de l' 66
 Estève, Maurice 140
- Fautrier 132, 134
 Fontainebleau, Schule von 71, 80
 Fougeron, André 140
 Fouquet, Jean 62/63, 64
 Fragonard, Jean-Honoré 91; 8
 Friesz, Othon 126
 Froment, Nicolas 64
- Gabriel, Jacques-Ange 93, 94
 Garnier, Charles 103
 Gauguin, Paul 122 ff.; *Tafel* 30
 Gérard, François 97
 Géricault, Théodore 98
 Germigny-les-Prés 18
 Girardon, François 91
 Girodet, Anne-Louis 97
 Gischia, Léon 140, 141
 Gleizes, Albert 127
 Goerg 132, 134
 Goujon, Jean 69; *Tafel* 13
 Greuze, Jean Baptiste 93
 Gris, Juan 126
 Gromaire 132, 134
 Gros, Antoine-Jean 98
 Gruber, Francis 137/38, 139
- Houdon, Jean-Baptiste 91
 Humblot 131
- Ingres, J.-A. Dominique 98 ff.;
 Tafel 22
 Jannot 131
- Kisling 133
- La Charité-sur-Loire 26
 Langeais, Schloß 75
 La Patellière, de 132
 Laon, Kathedrale 44, 46, 48
 Lapicque, Charles 140
 Largillière, Nicolas de 86
 La Tour, Quentin de 92
 Lautiron 128
 Lebrun, Charles 83
 Le Corbusier 128
 Le Fauconnier 132, 134
 Léger, Fernand 127
 Le Mans, Kathedrale 46
 N.D. de la Couture 20
 Le Mercier, Jacques 80, 85
 Le Moal 140
 Le Moiturier, Antoine 66
 Le Nain, Gebrüder 81
 Le Nôtre 86
 Lescat, Pierre 85
 Le Vau, Louis 80, 85
 Ligier-Richier 69
 Limoges, Kunstgewerbe 15
 Lorjou, Bernard 137
 Lorrain, Claude 83; *Tafel* 16
 Lurçat, Jean 135
 Lyon, Schule von (Glasmalerei) 55
 Place Bellechasse 87
- Maisons-Laffitte, Schloß 80
 Manessier, Alfred 140, 12
 Manet, Edouard 108 ff.; *Tafel* 24
 Mansart, Jules-Hardouin 80, 85, 87
 Mantes, Kathedrale 46
 Marchand, André 137/38, 139
 Masson, André 135
 Matisse, Henri 125/26; 20
 Metz, Schule von 18
 Millet, François 106
 Modigliani 133

- Moissac 33, 34/35, 36; *Tafel* 4
 Monet, Claude 111 ff., 14; *Tafel*
 25
 Montpellier, Triumphbogen 87
 Moreau, Gustave 128
 Morisot, Berthe 116
 Moulins, Meister von 64
 Nancy, Place Stanislas 94
 Nattier, Jean-Marc 91
 Nevers, St. Etienne 29
 Nîmes 11
 Orange 11
 Ozenfant 127
 Paray-le-Monial 26
 Paris, Arc de l'Etoile 97
 Fontaine des Innocents 69,
 Tafel 13
 Hôtel Carnavalet 74
 Hôtel des Invalides 87
 Hôtel Lambert 79
 Hôtel Lauzun 79
 Louvre 75, 84/85
 Luxembourg 79, 87
 Notre-Dame 44, 46, 48, 51, 52,
 54, 56; *Tafel* 7
 Opéra 103
 Place de la Concorde 94
 Place Dauphine 77
 Place des Victoires 87
 Place des Vosges 77
 Place Vendôme 87
 Pont Neuf 77
 Porte St. Denis 87
 Porte St. Martin 87
 Ste. Chapelle 46, 49, 56
 St. Germain-des-Prés 30
 Tuilleries 87
 Pascin 133
 Périgueux, St. Front 29, *Tafel* 2
 Perrault, Claude 85
 Picasso 126 ff., 139; *Tafel* 31
 Pigalle, Jean-Baptiste 91
 Pignon, Edouard 140
 Pilon, Germain 70
 Pissarro, Camille 116; 16
 Poitiers, Baptisterium 18, *Tafel* 1
 Poussin, Nicolas 82/83; *Tafel* 15
 Prudhon, Pierre-Paul 97
 Puget, Pierre 91
 Puvis de Chavannes 106/07
 Reims, Elfenbeinplastik 17
 Kathedrale 45, 49
 Skulptur 51/52, 53; *Tafel* 8
 St. Rémi 30
 Renoir, Pierre 113 ff., 15; *Tafel* 26
 Rigaud, Hyazinthe 86
 Robert, Hubert 93
 Robin, Gabriel 140
 Rodin, Auguste 116/17; *Tafel* 28
 Rohner 131
 Rouault, Georges 131/32
 Rouen, Kathedrale 45
 Palais de Justice 67
 St. Maclou 67
 St. Ouen 46
 Rousseau, Henri 136; *Tafel* 34
 Théodore 101
 Segonzac, Dunoyer de 128, 134
 Senlis, Kathedrale 52
 Sens, Kathedrale 44, 46
 Séraphine 136
 Sérusier 124
 Seurat 113
 Signac, Paul 113
 Singier, Gustave 140
 Sisley, Alfred 116
 Sluter, Claus 65/66; *Tafel* 12
 Soissons, Kathedrale 56
 Souillac 34
 Soutine 133
 St. Benoît-sur-Loire 26
 St. Denis, Abteikirche 44
 Grabmäler 69/70
 St. Génie-des-Fontaines 33
 St. Génroux 18
 St. Germain 75
 St. Gilles 34

- St. Rémy 11
St. Savin-sur-Gartempe 32
St. Séver, Apokalypse von 32,
Tafel 3
Tailleux 140
Tal Coat 140
Tanguy, Yves 135
Tassel 82
Toulouse, Kathedrale 29, 33
 Kapitol 87
Toulouse-Lautrec 116
Tournier 82
Tournus, St. Philibert 20, 26
Tours, Schule von 17
Troyes, St. Urbain 46
- Troyon, Charles 101
Ussé 75
Utrillo, Maurice 136
Valence 12
Vaux-le-Vicomte 80
Versailles, Schloß 85/86; *Tafel 19*
Vézelay 26, 34, 36
Vienne 12
Villard de Honnecourt 42
Vivien 136
Vlaminck 125
Vuillard, Edouard 124
Walch, Charles 137, 139
Waroquier, Henri de 128
Watteau, Antoine 88/89; *Tafel 17*

BIBLIOGRAPHISCHE HINWEISE

I. Allgemeine Nachschlagewerke

André Michel: *Histoire de l'Art*. 8 Bände, 1905–1929.

Umfassende Materialsammlung in der Art des „Handbuchs für Kunsthissenschaft“.

Dehio-Bezold: *Die kirchliche Baukunst des Abendlands*. 1892.

Das grundlegende Werk über die romanische und gotische Architektur.

Richard Hamann: *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*.

1932.

Eine geistvolle Analyse, die jedoch schon gewisse Kenntnisse der Denkmäler voraussetzt.

II. Romanik

H. J. Focillon: *L'Art des sculpteurs romans*. 1931.

Peintures romanes des églises de France. 1938.

Die beste Einführung in Skulptur und Malerei der Romanik.

III. Gotik

G. H. Clasen: *Die gotische Baukunst*. 1931. (Handbuch für Kunsthissenschaft.)

W. Worringer: *Formprobleme der Gotik*. 1911.

K. Scheffler: *Der Geist der Gotik*. 1917.

Die zwei einander ergänzenden ästhetischen und stilkritischen Untersuchungen.

L. Lefrançois-Pillion: *L'Esprit de la Cathédrale*. 1946.

Analyse der Kathedrale nach historischen, politischen, ästhetischen, ikonographischen und philosophischen Gesichtspunkten.

IV. Renaissance

A. Weese: *Skulptur und Malerei in Frankreich vom 15. bis 17. Jahrhundert*. 1917.

V. Barock und Rokoko

A. E. Brinckmann: *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*. (Handbuch für Kunsthissenschaft.)

Edmond und Jules de Goncourt: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts*, deutsch 1908. Geistvoller Versuch einer Neubelebung.

VI. Neunzehntes Jahrhundert

K. Scheffler: Die großen französischen Maler des 19. Jahrhunderts. 1943.

Eine Geschichte der französischen Malerei im 19. Jahrhundert in blendend geschriebenen Einzelporträts und mit vielen Abbildungen.

Théodore Duret: Die Impressionisten, deutsch 1923.

Sehr lebendige, anekdotenreiche Darstellung von einem Kampfgenossen der Impressionisten.

VII. Zwanzigstes Jahrhundert

Bernard Dorival: Les Etapes de la peinture française contemporaine. 3 Bände (1 Abbildungsband), 1944–47.

Klar gegliederte und reich dokumentierte Deutung der nachimpressionistischen Malerei von einem temperamentvollen jungen Kritiker.

Gischia und N. Vedrès: La Sculpture en France depuis Rodin. 1946.

QUELLENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN

Die Vorlagen wurden dankenswerterweise zur Verfügung gestellt von: Landesbildstelle Württemberg: Tafel 3, 27, Abb. 9 / Foto Marburg: Tafel 4, 5, 8, 12, 20, 21, 22, 23, 34 / Bayr. Staatsgemäldesammlung: 15, 16 / Württemb. Staatsgalerie: 25, Abb. 7 / Städt. Galerie, Frankfurt: 26 / Photo-Archiv Aussaat-Verlagsgesellschaft, Lorch/Württ.: 30.

B I L D T A F E L N

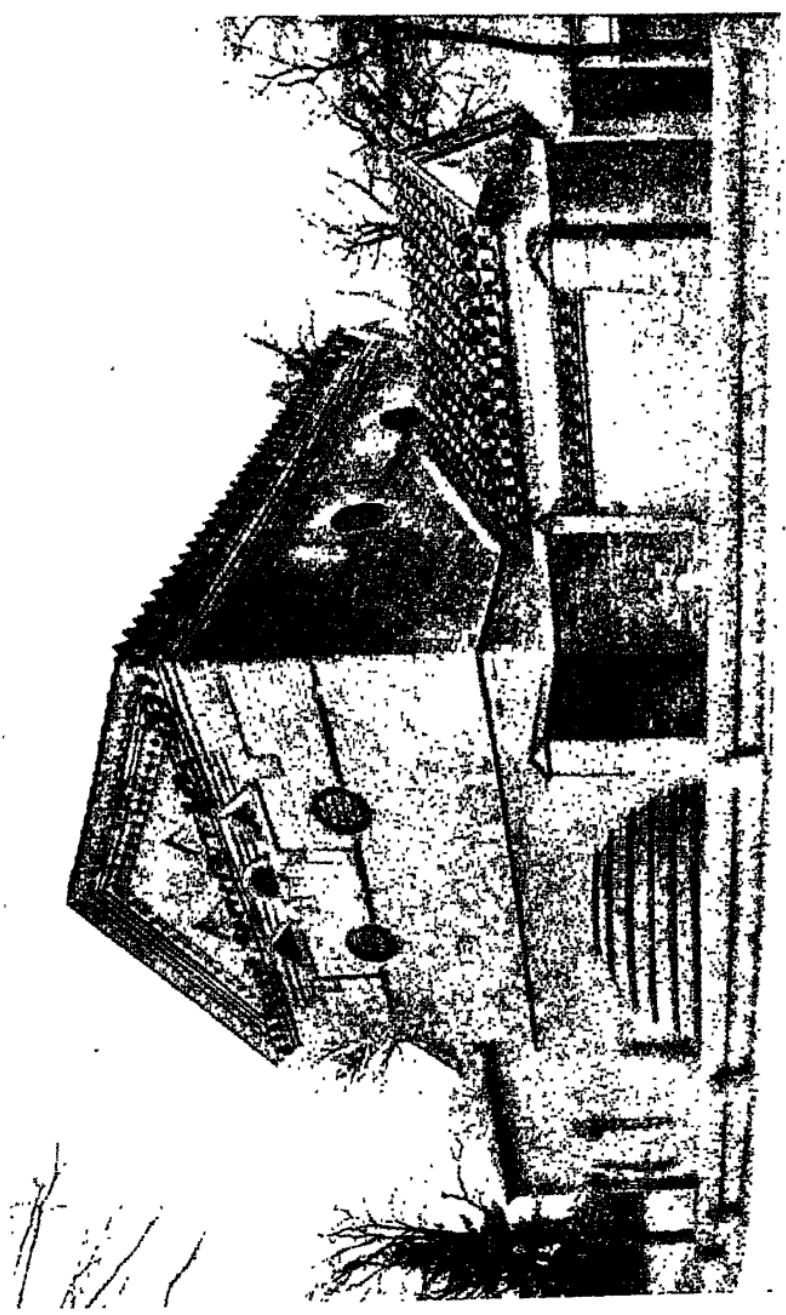


Abb. 1 *Baptisterium St. Jean in Poitiers*

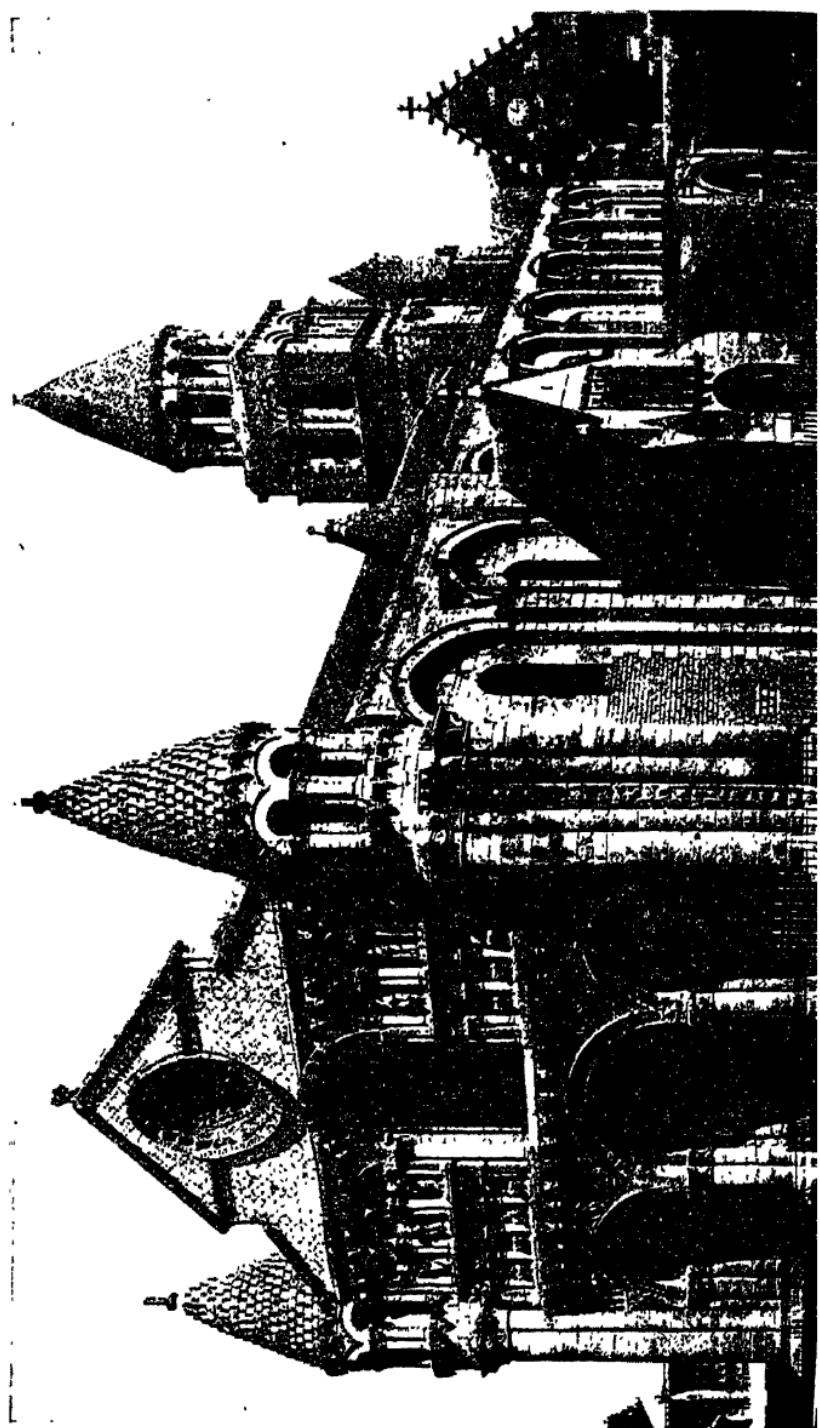


Abb. 2 *Notre-Dame-la-Grande* in Poitiers



Abb. 3 Apokalypse von St. Séver



Abb. 4 Tympanon in Moissac

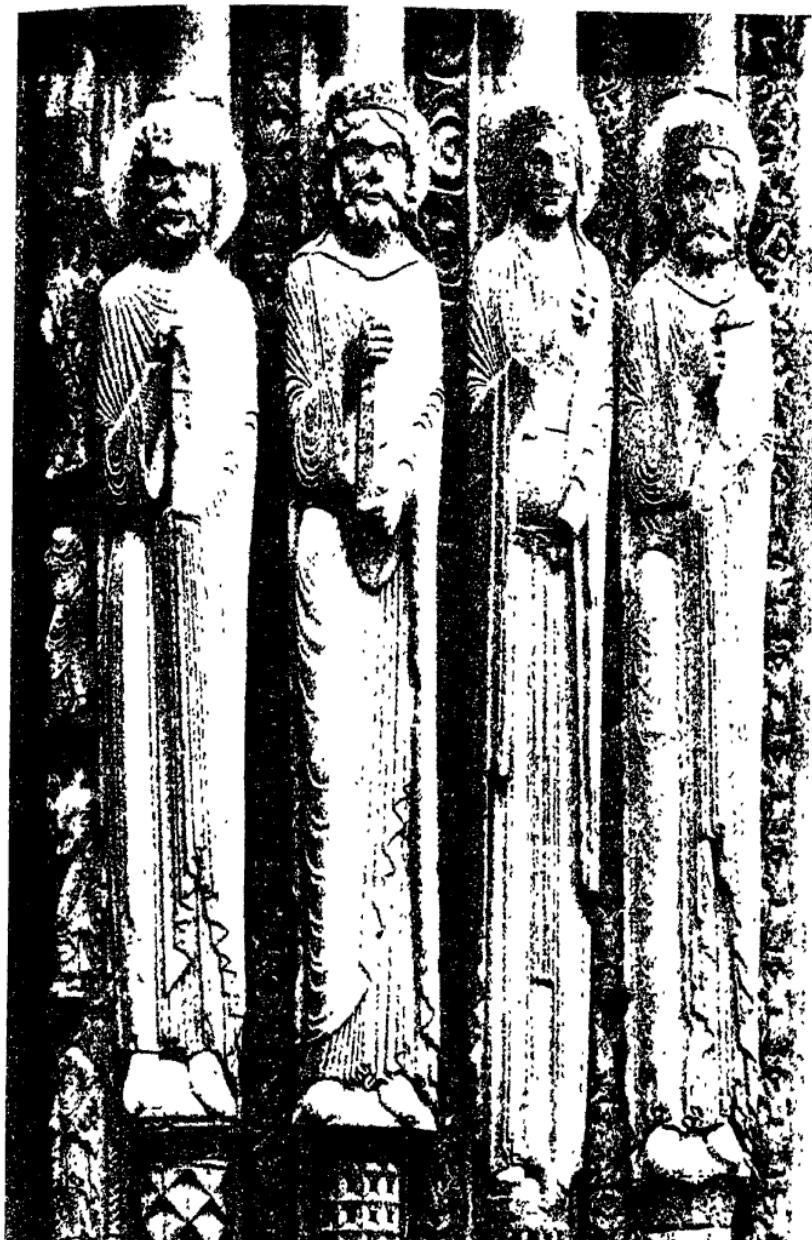


Abb. 5 Statuen vom Königsportal der Kathedrale in Chartres

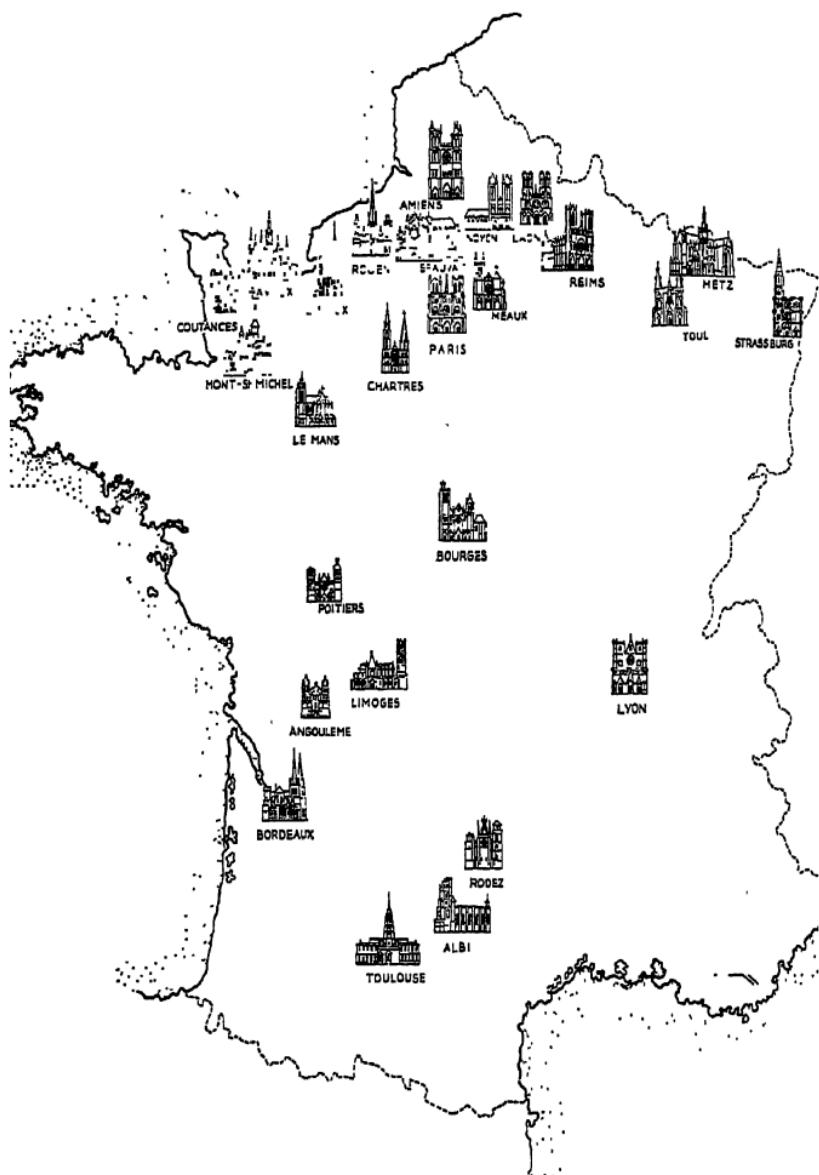


Abb. 6 Karte der Kathedralen

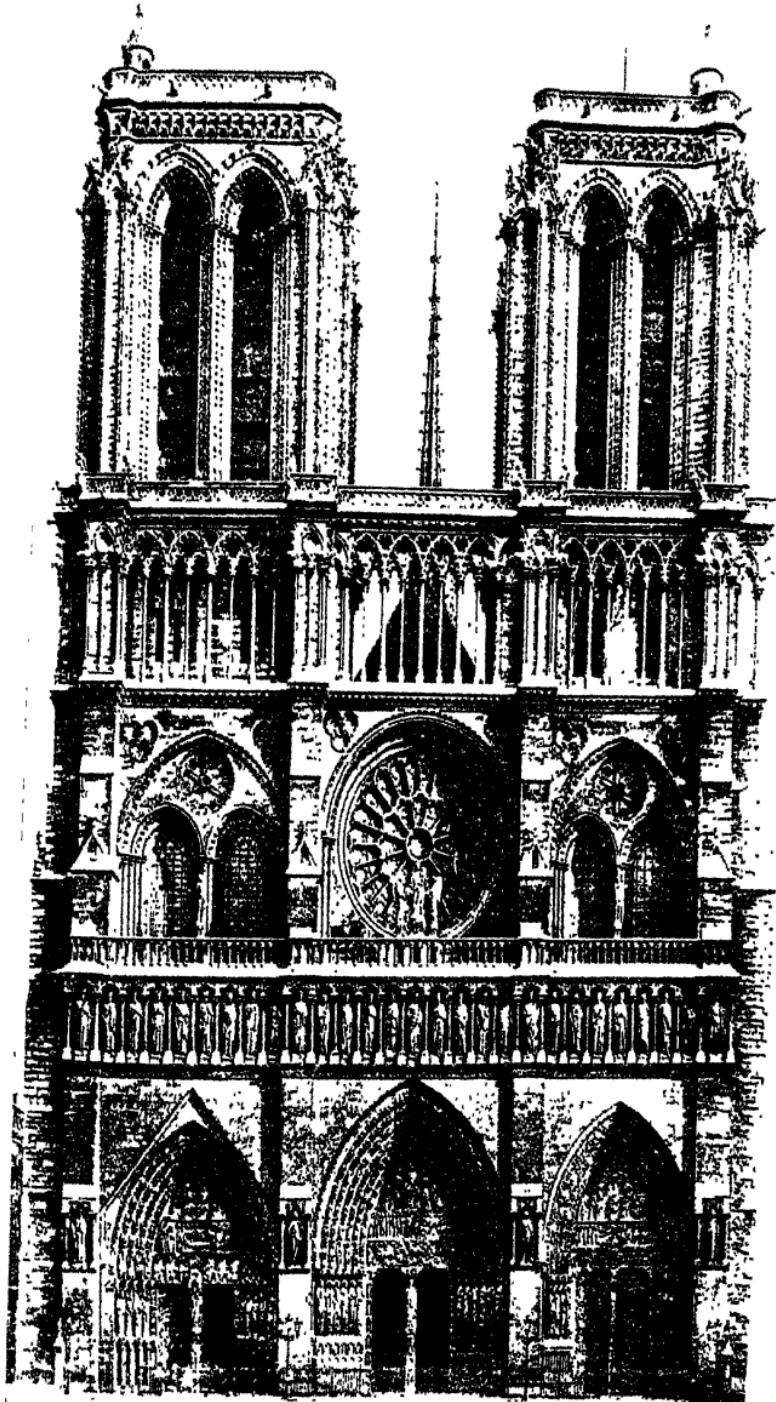


Abb. 7 Fassade von Notre-Dame in Paris



Abb. 8 Kathedrale in Reims / Heimsuchung



Abb. 9 Kirchenfenster von St. Nicolas in Chartres

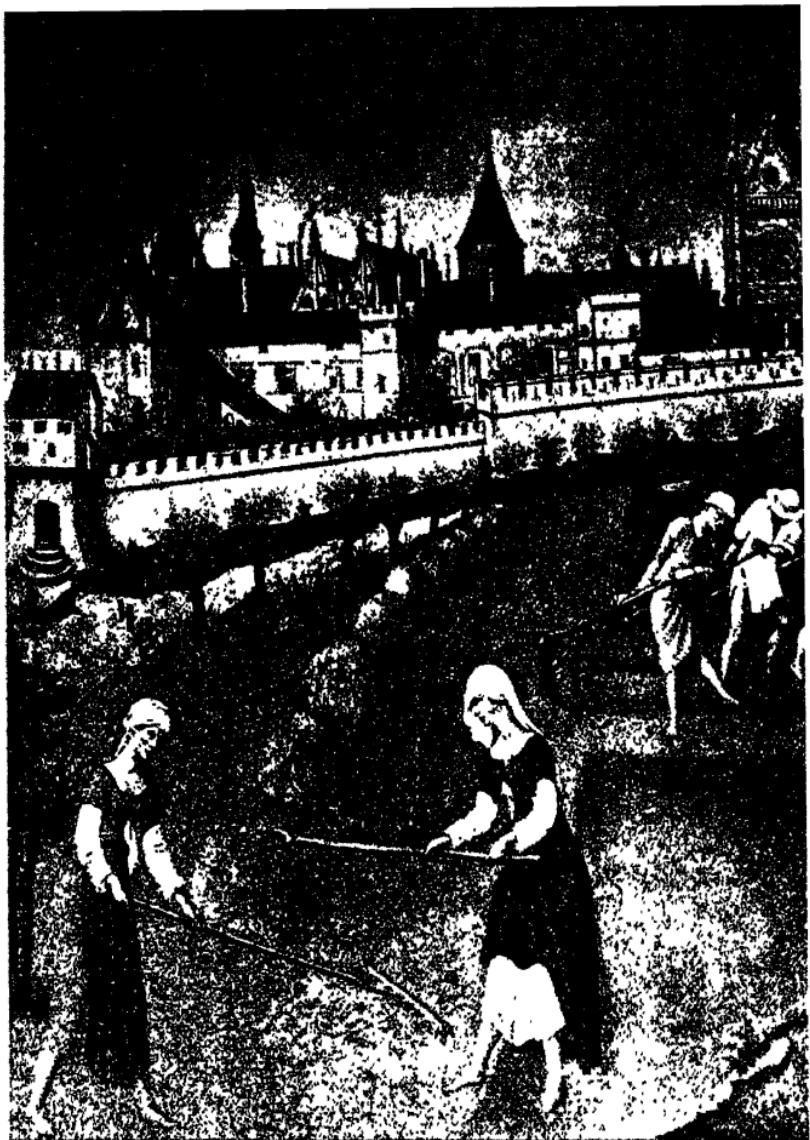


Abb. 10 Der Monat Juni aus dem Stundenbuch des Duc de Berry



Abb. 11 Pietà aus Villeneuve-les-Avignon



Abb. 12 Claus Sluter | Mosesbrunnen



Abb. 13 Jean Goujon | Brunnennymphen der Fontaine des Innocents in Paris



Abb. 14 Jean Clouet / Marguerite de Valois



Abb. 15 Nicolas Poussin / *Midas und Bacchus*



Abb. 16 Claude Lorrain / Die Verstoßung der Hagar



Abb. 17 Antoine Watteau / Ausschnitt aus dem Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint

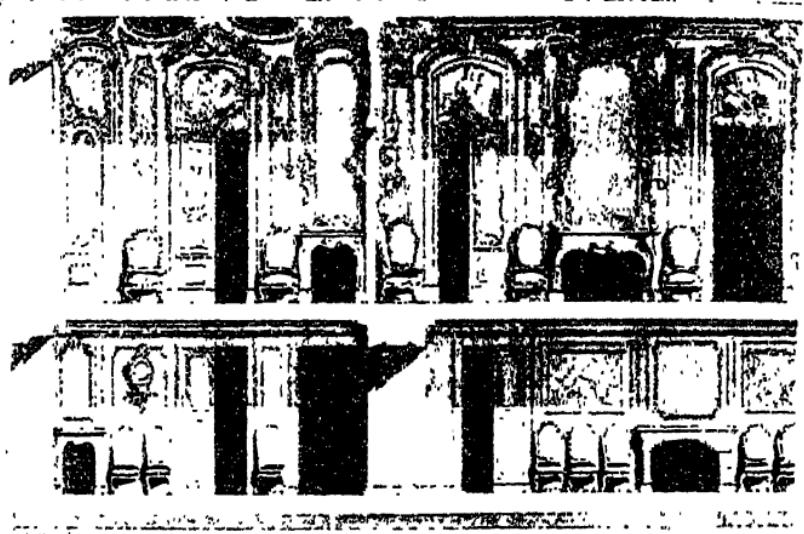


Abb. 18 Aurèle Meissonier | Intérieur

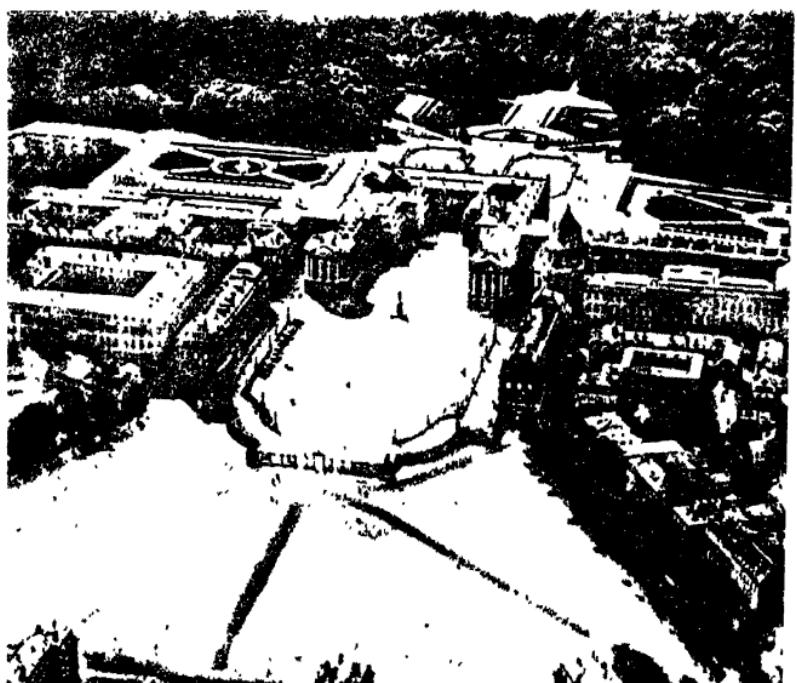


Abb. 19 Gesamtanlage von Versailles



Abb. 20 Jacques-Louis David | Der Schwur der Horatier



Abb. 21 Eugène Delacroix / Algerischer Harem



Abb. 22 Jean Auguste Dominique Ingres | Badende



Abb. 23 Gustave Courbet / Die Steinklopfer



Abb. 24 Edouard Manet | Monet in seinem Atelier



Abb. 25 Claude Monet / Sommer



Abb. 26 Auguste Renoir | Das Frühstück im Freien



Abb. 27 Edgar Degas / Ballettschule



Abb. 28 Auguste Rodin | *Balzac-Statue*



Abb. 29 Paul Cézanne / Badende



Abb. 30 Paul Gauguin / *Contes barbares*



Abb. 31 Pablo Picasso / Kind mit Puppe



Abb. 32 Georges Braque / Stillleben

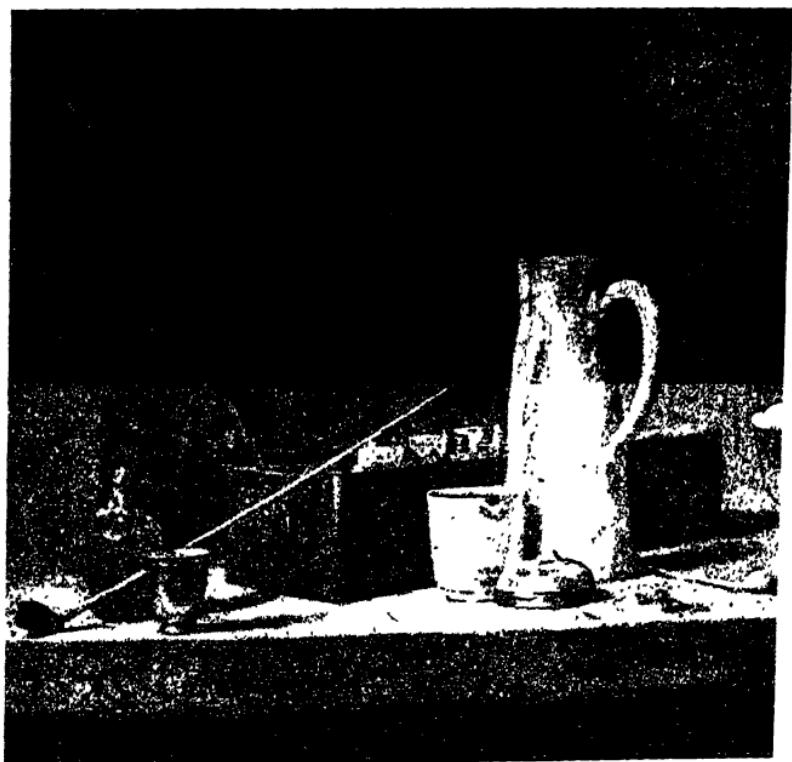


Abb. 33 Jean-Baptiste Siméon Chardin / Stillleben



Abb. 34 Henri Rousseau / Der Traum

